

Золотая Библиотека Джаза



**ФРЭНСИС
НЬЮТОН**

**Джазовая
сцена**



The Gold Jazz Library

F Francis
Newton

*The Jazz
Scene*



PENGUIN BOOKS
NEW YORK
1960

Золотая Библиотека Джаза


РЭНСИС
НЬЮТОН

Джазовая сцена



СИБИРСКОЕ
УНИВЕРСИТЕТСКОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

НОВОСИБИРСК • 2007

УДК 785.161 (73)
ББК 85.318 (7Сое)
Н94

*Издание осуществлено при содействии
Сибирского института джаза*

Ответственный редактор серии «Золотая библиотека джаза»
С. А. Беличенко

Перевод с английского *Ю. Т. Верменича*
Художники *В. А. Кривобоков, П. Р. Пунгин*

Перевод публикуется с издания:
Francis Newton. The Jazz Scene.
New York, Penguin Books, 1960

ISBN 5-94087-308-1

© Сибирское университетское издательство, 2007
© Верменич Ю. Т., перевод, 2007
© Беличенко С. А., комментарии, примечания, 2007

Содержание

ОТ РЕДАКТОРА	6
ВВЕДЕНИЕ.....	9
КАК ОПРЕДЕЛИТЬ ДЖАЗ.....	19
Часть 1. ИСТОРИЯ.....	26
Предыстория джаза	26
Распространение джаза.....	38
Трансформация джаза	54
Часть 2. МУЗЫКА.....	69
Блюз и оркестровый джаз	69
Инструменты	92
Музыкальные достижения.....	107
Джаз и другие виды искусства.....	115
Часть 3. КОММЕРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ	121
Популярная музыка.....	121
Джазовый бизнес	130
Часть 4. ЛЮДИ.....	147
Музыканты.....	147
Джазовая публика	168
Джаз как протест	193
СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ	207

От редактора

Самым удивительным фактом во всей более чем вековой истории современного джаза, является закрытость его среды, даже для истинных любителей. Безусловно, джаз очень много связывает со всей популярной музыкой, откуда она, собственно, и черпала свои идеи и имеет музыкальные корни. А это значит, что у большинства людей джаз ассоциируется с шоу-бизнесом, в чем есть заметная доля истины. Но помимо красот и необыкновенной чувственности этой музыки, ее ритмики и импровизационного существа, немногие посвящены в процессы ее творческой лаборатории.

Джаз до сегодняшнего дня окружает ореол оппозиционного образа мысли, который является его визитной карточкой. И этот ореол часто создается самими музыкантами и деятелями джаза, как реакция на непопулярность большей частью общества этого искусства, а в ранние годы развития — на гонения и репрессии. Но при этом джаз играли не только обиженные обществом люди. Эту оппозиционность джазовой среды нужно четко разделять. С одной стороны, есть политическая оппозиционность сама по себе, с другой стороны — есть джаз как отдельное самодостаточное художественное явление. У него есть своя более чем вековая история, своя теория, своя тактика, свои мастера и школы, включая национальные, хотя по происхождению это, безусловно, американское искусство. В этой ипостаси джаз никому не оппозиционен. Он самодостаточен в этом качестве и развивается в плоскости истории культуры, а не политики. Это надо отчетливо понимать, потому что очень много людей, даже в наше время думают, что это не так, считая, что джаз — эта некая форма протеста и политического диссидентства.

Джаз в США, в отличие от Европы, противостоял (абсолютно ненамеренно) моральному климату американского общества. Как только джаз перешел границы своего места «оседлости» (южные штаты и Средний Запад), он достаточно активно начал проникать в саму американскую культуру. А эта культура всегда отличалась высокой степенью собственности, контроля и ограничений. Следуя вековым пуританским традициям англосаксонского менталитета предков, рядовые жители США исповедовали жесткую культурную



мораль. А джаз сильно проявлялся в виде иных поведенческих импульсов, которые его и символизировали, в результате возникал конфликт. Именно эти импульсы, которые возбуждали у людей чувства и эмоции противоположного характера, вызывали беспокойство, создавали угрозу пуританскому укладу и как могли подавлялись. А это со стороны приверженцев джаза и его исполнителей вызывало ответную реакцию. Кроме того, негры (а некоторые и до сих пор) считали, что джаз эксплуатируется белыми музыкантами в коммерческом плане и в ущерб наследию афро-американского народа.

Джазмены прекрасно понимали, что белые лидеры общества, педагоги, белые служители церкви не принимают джаз не по музыкальным причинам, а как примитивную и безнравственную, с их точки зрения, музыку. С другой стороны, джазовые музыканты всегда, и вплоть до настоящего времени, ощущали «отвергнутость» со стороны музыкантов классического, академического крыла исполнителей, которые считали джаз чем-то новым, исполняемым без общего традиционного музыкального образования (сейчас это — нон-сенс!) и являющимся прямым конкурентом в коммерческом отношении.

Именно эти обстоятельства и привели к выраженной самоизоляции мирового джазового сообщества от иного мира искусства, подчас принимая даже черты некоего «музыкального сектантства».

Джаз, развиваясь параллельно с искусством академическим, как спонтанно, так и творчески, безусловно, формировал вокруг себя свою среду, свое музыкознание, свою аудиторию и критику. А также свои структуры, которые продвигали это художественное направление в культурную среду и социальные институты общества, где он был популярен или пользовался известным спросом.

Книга Фрэнсиса Ньютона, которую Вы держите в руках, стала одной из первых попыток приоткрыть занавес над этой загадочной «джазовой сценой» и популярно объяснить заинтересованной аудитории некоторые до сих пор неизвестные, но очень важные аспекты джазового мира. Сам автор, предельно четко охарактеризовал свой труд: «В задачи этой книги не входило построение общих теорий или исследование социологии джаза. Моей главной целью было ознакомить с миром джаза всякого интеллигентного человека, который ничего о нем еще не знает, однако в этом обзоре кое-что может оказаться интересными также и для сведущего в джазе человека, которому ранее не приходилось встречаться с его нетехническими аспектами. В самом деле, сейчас невозможно рассматривать джаз в отрыве от современной цивилизации с ее социальными условностями».

Время, когда создавалась эта книга, совпало с необыкновенным распространением афро-американской музыки в Европе. В Англии необыкновенно бумажно достигли национальные оркестры и ансамбли, играющие классический джаз. Молодежь была ориентирована на создание и слушание самостоятельных скиффл-бэндов, ансамблей блюза, а основная масса зрелых любителей джаза продолжала хранить верность традиционному джазу. В это же



время в Европе набрал силу и стал популярным рок-н-рол. Поэтому все, что было создано прогрессивными черными и белыми музыкантами так называемого бопа или современного (модерн) джаза, рассматривалось как некий авангард.

В монографии есть некоторые сугубо личные идеи и выводы автора. Со временем выводы автора отчасти претерпели метаморфозы, связанные с необыкновенным теоретическим, музыкальным и техническим исполнительским прогрессом, произошедшим за последние 40 лет в джазовом искусстве.

Весьма критически, не в обиду будет сказано исследователю, следует оценить раздел книги, посвященный джазовым инструментам. Так как книга написана в 1958 году, то автору было, совершенно естественно, неизвестно, какой фантастический прорыв произошел у джазменов в техническом владении инструментами (в некоторых случаях оставив далеко позади завоевания классически ориентированных академических джазовых музыкантов).

Еще более спорным выглядит раздел о музыкальных достижениях джаза, где даны столь многочисленные эпитеты, реверансы и критические оценки джазу!

С другой стороны, книга была написана в Англии и рассчитана на западного читателя. В то время все знали об отношении к джазу в СССР, и не было никаких надежд ни у кого на то, что этот труд станет достоянием российской аудитории.

Наиболее интересной для неискушенного читателя представится четвертая часть книги, в которой он откроет для себя мир людей, создающих джазовую музыку. Мир малоисследованный, неизвестный, подчас закрытый для общества, со своей психологией, устоями, благородными помыслами, дурными привычками, и социальным происхождением. Это самая сильная часть книги Ньютона.

Безусловно, эта работа является очень значимой и долгожданной для отечественного читателя, и, несмотря на десятки лет, отделяющие ее от выхода в свет в Европе, для России она нисколько не утратила своей актуальности, занимательности и ценности. Пусть лучше поздно, чем никогда!

Мне как редактору пришлось сделать лишь соответствующие примечания (сноски) для читателя, незнакомого с историей и сленгом джаза, чтобы объяснить значения некоторых специфических терминов. Кроме этого пришлось ввести, увы, даты смерти многих современников автора или еще живших в его время пионеров джаза.

Прочтите эту книгу, господа, и Вы, я уверен, не пожалеете!

Сергей Беличенко,

ответственный редактор серии, кандидат искусствоведения,
директор джазового отдела

Новосибирской государственной филармонии,
преподаватель истории джаза

Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Введение

Это книга об одном из наиболее примечательных культурных явлений нашего века. О джазе. Мир джаза состоит не только из звуков, создающихся благодаря определенной комбинации инструментов, на которых играют особым образом. Он состоит также из музыкантов, которые играют на них — цветных и белых, американцев и не-американцев. Тот факт, что английские рабочие парни теперь играют эту музыку, скажем, в Ньюкасле, является по меньшей мере столь же интересным и еще более удивительным, как и тот факт, что длинный путь эволюции этой музыки начался с ее рождения в салонах на берегах далекой Миссисипи.

Мир джаза состоит также и из площадок, на которых играют музыканты, из деловой и технической структуры, возникшей вокруг джаза, и тех связей, которые существуют между музыкантами. Он состоит из людей, которые слушают джаз, пишут и читают о нем. И мой читатель, и я сам отнюдь не являемся какими-то неожиданными составными частями мира джаза. Какое нам дело, в конце концов, до того, что еще совсем недавно звуки джаза были всего лишь местными идиомами негров и белых бедняков в южных штатах Америки? Мир джаза включает в себя также огромное количество современных популярных развлечений и коммерческой музыки, которые глубоко трансформировались под влиянием джаза. Поэтому фактически эта книга написана не просто о джазе как о самостоятельном явлении, интерес к которому теперь проявляет довольно большая группа любителей, а о джазе как о существенной части всей нашей современной жизни и культуры. Если джаз изменяется, то это происходит потому, что меняемся мы сами. Если джаз порой немного безумен и выходит из-под контроля, то это потому, что таково общество, в котором мы живем. И если оставить пока в стороне все оценки и суждения, то в этой книге говорится как раз о том, какую роль играет джаз в нашем обществе в целом. По этой причине я не стал ограничивать себя лишь изложением истории стилистического развития джаза (об этом речь идет только в 1-й и 2-й частях книги), но также включил такие разделы, как, например, «Джаз и популярная музыка», «Джаз и люди» («Джазовые музыканты» и «Джазовая публика»), «Джаз и другие виды искусства».



В тот момент, когда я пишу эти строки (весна 1958 г.), не существует, вероятно, ни одного крупного города в мире, где кто-либо не проигрывает записи Луи Армстронга, Чарли Паркера и других джазменов, где музыканты не импровизируют на такие темы, как «St. Louis Blues», «Indiana» или «How High the Moon». Покойный У. К. Хэнди, который первым стал записывать блюзы на ноты, был похоронен под аккомпанемент нескольких тысяч своих друзей из Гарлема, включая мисс Кэрри Смит и большой хор из Ньюарка, распеваящих «I Won't Jesus To You with Me». Луи Армстронг был приглашен на знаменитый Эдинбургский фестиваль. Итальянская христианско-демократическая партия во время избирательной кампании наняла ряд оркестров диксиленда, чтобы оживить свои предвыборные собрания (еще политический босс Крамп, избирательная кампания которого в 1909 г. привела к появлению «Memphis Blues», использовал ту же самую идею). На джазовом фестивале в Ньюпорте выступал интернациональный бэнд Маршалла Брауна, составленный из музыкантов всех европейских стран — от Португалии до Польши. Марши протеста против ядерного оружия из Олдермастона сопровождали джаз-бэнды и скифл-группы*. Джек Керуак опубликовал роман**, посвященный судьбе поколения «битников» и написанный в основном в терминах кул-джаза. Модные писатели и крупные литературные деятели сочиняли джазовые обозрения для лондонских интеллектуалов, читающих воскресные газеты. Передо мной лежит стопка пластинок, привезенных моим другом из Иоганнесбурга, — даже в южно-африканских гетто джайв-бэнды играют патентованный джаз, скопированный с американских записей 30-х гг. Раздел «Джаз-панорама» в бирмингемских газетах регулярно сообщает об открытии новых джаз-клубов и о том, что наиболее популярными джазовыми записями в этом втором по величине городе Англии в настоящее время являются пластинки Дюка Эллингтона, Оскара Питерсона и Майкла Дэвиса.

И, тем не менее, в то время, когда появились на свет люди, теперь едва достигшие пожилого возраста, ничего этого не существовало. Само слово «джаз» проникло в нашу прессу более 40 лет тому назад — где-то около 1915 г. Само существование джаза и его истории исчисляется сроком жизни одного человека. В начале 1900-х гг. даже негры южных штатов за пределами дельты Миссисипи слушали джаз с искренним удивлением. Когда «Original Dixieland Jazz Band» появился в нью-йоркском кафе Райзенвебера в 1917 г., публике нужно было специально объявлять о том, что эта музыка годится для танцев. С тех самых пор джаз распространялся и развивался исключительно своеобразным путем и привел к созданию нового и совершенно необычного стиля в музыке.

* То же самое, что спазм-бэнд — оркестр, состоящий из примитивных или самодельных инструментов, которые возникли еще в XIX в. в самой бедной негритянской среде (здесь и далее примеч. ред.).

** «На дороге», собр. соч. (в русском переводе), т. 2. Просодия, 2002.



Наш век и наша культура нередко нуждаются в периодическом «переливании крови», чтобы омолодить истощенное искусство средних классов и популярное искусство, жизненная сила которых постоянно иссушается коммерческой эксплуатацией и снижением качества. С тех пор как аристократы и средний класс впервые позаимствовали вальс у плебеев, польку у крестьян, а романтически настроенные интеллектуалы впервые открыли очарование музыки андалузских кармен и дон хосе, — западная цивилизация испытывала потребность в экзотике любого вида.

Несмотря на то, что другие музыкальные идиомы обладали достаточной силой, например, венгерская, испанская, латиноамериканская народная музыка, именно джаз стал основным языком современной танцевальной и популярной музыки городской цивилизации. Триумф джаза был более значительным, универсальным и всепоглощающим.

Джаз совершил нечто большее. Многие экзотические идиомы образовывали вокруг себя группы энтузиастов, которые рассматривали их не только в качестве элементов новой музыкальной окраски или ощущения, но и как виды искусства, подлежащие изучению, обсуждению и серьезному восприятию. Интересы этих людей были заключены в пределах небольших замкнутых групп, которые не имели широкого влияния — мы знаем исследователей западноафриканского танца или румынской народной музыки, но почти ничего не знаем о любителях эфиопской культуры или музыки басков. Они не оказали заметного влияния на нашу цивилизацию в целом. Общность любителей джаза не только значительно больше, но интернациональнее и заметнее на нашей культурной сцене. Много ли газет и журналов по искусству во всем мире регулярно печатают критические статьи об испанском танце фламенко или обзоры индийской музыки? Социальная история искусства XX в. содержит одно-два упоминания о шотландской или цыганской музыке, тогда как феномену популярности джаза посвящено множество исследований.

Более того, джаз сам по себе изменялся и развивался с поразительной быстротой. Народная музыка и аналогичные идиомы не являются, конечно, столь неизменными, как этого хотели бы романтики и консерваторы. Вопреки желаниям существует, например, огромная разница между первыми песнями и танцами типа фламенко 1860 г. и современным фламенко (если не считать безуспешных попыток сохранить их в архаической форме). Но это различие — ничто по сравнению с той дистанцией, которая разделяет музыку уличных духовых оркестров Нового Орлеана в 1900 г. и серию концертов в миниатюре Майлса Дэвиса и Гила Эванса в 1958 г. Джаз фактически превратился не только в основу всей популярной музыки, но также стал сложной художественной музыкальной формой, сравнимой с традиционной художественной музыкой западного мира. В этом отношении джаз меньше привержен к традициям, он более гибок, подвижен и претенциозен.

Каким же образом мы можем рассмотреть это примечательное явление в его развитии? В задачу этой книги не входило построение общих теорий



или исследование социологии джаза. Моей главной целью было познакомиться с миром джаза всякого интеллигентного человека, который ничего о нем еще не знает, однако в этом обзоре кое-что может оказаться интересным и для сведущего в джазе человека, которому ранее не приходилось встречаться с его нетехническими аспектами. В самом деле, сейчас невозможно рассматривать джаз в отрыве от современной цивилизации.

Со времени зарождения джаза об этом размышляли многие исследователи, хотя их наблюдения и выводы зачастую ничего не стоили из-за предрассудков и специфического отношения к джазу. Так, например, в интеллектуальных кругах в 20-е гг. было принято говорить о джазе, как о «музыке будущего» с ее «машинными ритмами» и «мелодией роботов». Очевидно, подобные заключения могли делать только те люди, которые никогда не были на современном заводе или никогда не слышали современный им джаз. Тем не менее, это отнюдь не прощает их неуместные выводы.

Как мы далее увидим, сама сущность джаза заключается как раз в том, что настоящий джаз не является стандартизированной музыкой массового производства (в отличие от популярной музыки, использующей джазовые приемы). Джаз в своем развитии не имел почти никаких связей с современной индустрией. Единственной машиной, которую когда-либо пытался имитировать джаз своими звуками, был железнодорожный поезд, который во всей американской народной музыке прошлого века всегда служил универсальным и важным символом движения, приносящего свободу, но никак не символом механизации. Тому мы находим немало примеров в так называемых «железнодорожных» блюзах. Там поезд служил символом постоянного течения жизни, судьбы, трагедии, смерти, печали, скорби, секса («Casey Jones» Бесси Смит) или же строительства железной дороги, как в знаменитой балладе «Jonh Henry». Железная дорога символизировала также путешествие человека в рай, примером тому служат многочисленные негритянские проповеди («The Gospel Trane»). Джазовые исполнители, особенно блюзовые пианисты, нередко воспроизводили звучание и ощущение этого железнодорожного движения (единственный результат индустриальной революции, отраженный в поэзии и музыке) с невероятной силой, как, например, «Honky Tonk Train Blues» (Мид Лакс Льюис) или «Streamline Trane» (Рэд Нельсон / Кларенс Лофтон). Но даже если это и отражает какую-то фазу индустриализации, то не массовую продукцию XX в., а немеханизованное общество конца XIX в. Нет ничего такого в «железнодорожном» джазе, что не могло быть создано уже в 1890-е гг.

Все это может служить предостережением против необдуманных и обширных обобщений, основанных на недостаточных знаниях. Тем не менее, одно обобщение здесь все же можно сделать.

История искусств никогда не бывает одной историей, а в каждой стране это по крайней мере две истории, состоящие из искусств, которыми наслаждается богатое, праздное и образованное меньшинство — элита, и искусств,



доступных широкой массе простых людей. Например, квартеты Бетховена принадлежат исключительно первой части населения, ибо даже в Вене простой народ редко слушает эти квартеты, хотя в местной филармонии часто устраивают свободный вход на концерты. С другой стороны, в Англии определенные типы комических мюзик-холлов заполняются исключительно второй частью населения. Правда, бывают там иногда и университетские профессора или модные писатели, но они едва ли получают от этого большое удовольствие и уж во всяком случае они никогда не поместят подобные заведения в историю искусств XX в. Конечно, существуют и частичные взаимоналожения. Воспитание, образование, а также национальная или социальная гордость иногда превращают артистов — представителей элиты — в универсальных артистов. Демократия, современные массовые средства воздействия заставляют элиту знакомиться с традициями простонародья. В результате этого возникают новые художественные формы, которые могут удовлетворить взаимно обе стороны — и джаз является одной из таких форм. Но, несмотря на это, в книгах о культуре и искусстве всегда подразумевается именно культура и искусство элиты. В «Оксфордской истории Англии» вам встретятся Арнольд Беннет*, Томас Харди**, Дж. Честертон***, но вы не найдете там таких имен, как Мэри Ллойд или Кап Файнэл. Даже американцы, которым тем более непростительно отрицание своих популярных традиций, отводят гораздо больше места анализу работ своих классических композиторов, чем своей народной музыке и джазу, которые оказали значительно более сильное влияние на мировую культуру, чем европейские подражания их местных традиционалистов-классиков.

Очень мало говорится о роли и месте джаза в так называемом официальном искусстве. Как мы увидим, вплоть до настоящего времени джаз среди них находится на периферии — частично из-за невежества официальных кругов, а частично из-за того, что официальное искусство постоянно отвергало джаз как своего рода проявление народного бунта против элиты. Впоследствии джаз все же был принят официальной культурой, но только как некая экзотическая форма (подобно африканской скульптуре или испанским танцам), посредством которой интеллектуалы пытались компенсировать потерянную уверенность в превосходстве своей культуры и своего образа жиз-

* Арнольд Беннет (1867–1931 гг.). Английский писатель, драматург и журналист; автор ряда романов о провинциальной жизни, в числе которых — «Анна из пяти городов» (1902 г.), «Повесть о старых женщинах» (1908 г.) и цикл романов о семействе Клейнхенгеров.

** Томас Харди (1840–1928 гг.). Английский писатель. Автор 14 романов, разделенных на циклы: «Романы характеров и среды», «Романы изобретательные и экспериментальные», «Романтические истории и фантазии». В России более известен «Тэсс из рода д'Эбервиллей» (1891 г.).

*** Честертон Гилберт (Gilbert) Кит (1874–1936 гг.). Английский писатель, один из крупнейших представителей детективной литературы.



ни. Но за это нельзя осуждать джаз. Блюзовый певец из Северной Каролины, трубач из Нового Орлеана, профессиональный шоумен или ветеран танцевальных залов не несут ответственности за тот факт, что европейские или американские интеллектуалы, разуверившись во всем, ищут теперь ответ на свои проблемы в их музыке.

Интеллектуалам следовало бы послушать высказывание трубача Рекса Стюарта: «Какую ерунду говорят, что мы не бываем искренними! Когда бэнд собирается в студии на сессию записи, ребята специально не задаются целью быть искренними. Они просто садятся и играют. Больше здесь ничего нет». Или то, что говорит саксофонист Эллингтона Гарри Карни: «Критики воспринимают джаз, слишком преувеличивая все в нем происходящее. Они пишут разные теории джаза, размышляют о его истории: о джунглях, там-тамах и влиянии белого человека. Я уверен, что джаз надо воспринимать проще. Мы играем его для собственного удовольствия, а не для того, чтобы попасть в историю».

Однако все это не так просто. Во всяком случае, настоящий ценитель джаза не может «воспринимать его проще». Поскольку если бы он мог это сделать, то он, вероятно, не чувствовал бы особой нужды в джазе, и оценивал его только как ритмическую музыку для танцев.

Джаз оказал большое влияние на всю американскую культуру. Попробую объяснить. Во-первых, изначально популярная культура была самостоятельной, энергичной и живой, проявляясь в виде народных песен, самобытных танцев и т. д. В индустриальную эпоху она значительно изменилась и приобрела стандартные коммерческие формы, распространяемые средствами массовой информации: радио, телевидением и кинематографом. Это привело популярную культуру к обнищанию и деградации.

Во-вторых, зададимся вопросом: что же случилось со старой цветущей доиндустриальной популярной культурой? Часть ее, несомненно, вымерла с приходом индустриализации, как, например, сельские английские народные песни, или же сохранилась в отдаленных уголках страны, дожидаясь исследователей фольклора.

Другие виды народной культуры, например, песни и комедийные действия в английских традиционных мюзик-холлах, — адаптировались и сумели сохраниться в достаточно яркой, хотя и измененной форме вплоть до наступления эпохи массовой индустрии развлечений.

Некоторые же виды народной культуры оказались достаточно стойкими и жизнеспособными, чтобы выжить даже в окружении механизированных развлечений, а в чем-то и превзойти их. И джаз среди них является основным видом популярной музыкальной культуры. Если бы мне пришлось суммировать эволюцию джаза в нескольких словах, я бы, пожалуй, сказал так. Это происходит в том случае, когда народная музыка не останавливается подспудной силой, а открыто утверждает себя в окружении современной городской культуры. Так как джаз в своих истоках является народной музыкой,



которая изучается коллекционерами и знатоками — как городского, так и сельского фольклора. Целый ряд основных составляющих народной музыки сохранился в джазе на протяжении всей его истории. Например, значение импровизации, появление новых вариаций от одного исполнения к другому, блюзовая основа и тому подобные вещи. Многое в нем изменилось уже настолько, что стало трудноразличимым с первого взгляда, но именно этого мы должны ожидать от музыки, которая не умерла, а сохранилась в новых условиях и продолжает развиваться в динамичном и бурном современном мире.

В-третьих, важно понимать процесс преобразования массовых развлечений доиндустриальной эпохи в эпоху массовой индустрии развлечений. Важно помнить, что в отличие от других современных видов индустрии, которые иногда создают действительно нечто новое (автомобили, самолеты), индустрия развлечений старается удовлетворить запросы, которые остаются, по сути, почти неизменными в течение долгого времени. Нигде нет контраста больше, чем между технической революцией методов, с помощью которых развлекательная индустрия теперь подходит к людям (телевидение, фильмы, долгоиграющие пластинки, джук-боксы* и т. п.), и консерватизмом подлинного содержания этого искусства. Средневековый ярмарочный шоумен уступил место телевизору, но суть такого рода развлечения сохранилась и по сей день.

Оригинальный сырой материал массового развлечения является адаптированной формой ранних развлечений. И даже сегодня эта индустрия пытается омолодить себя, время от времени воскрешая старый материал, прибегая к давно забытым источникам и извлекая все для себя полезное из старых, менее «индустриализированных» форм популярного искусства. Возьмите американский вестерн, который имел прочную, возрастающую популярность на протяжении всего периода технической революции. В основе вестерна лежит система мифов, этики и приключений, которые можно найти в любом обществе. Этот особый набор элементов был изобретен исключительно живой и энергичной народной культурой Дальнего Запада и удовлетворил его нужды и эстетические запросы. Затем этот прием был просто скопирован, модифицирован и пущен в массовую продукцию современной развлекательной индустрией. Другие же доиндустриальные темы и формы народной культуры были перенесены в наше время в еще более искаженном виде. Джаз также находится среди них, хотя и оказался достаточно сильным и жизнеспособным, чтобы завоевать право на самостоятельную жизнь. В этом заключаются причины того, почему музыкальная идиома, ставшая основой западной популярной музыки, была извлечена из американских источников. И когда мы видим перед собой целое море современной популярной музыки с джазовой окраской, мы должны помнить не только о коммерческом процессе, который сделал это море пресным, но и о тех аутентичных источниках, откуда оно черпает свою свежую воду.

* Автомат для проигрывания пластинок.



Мы должны помнить об этом, так как само явление популярной культуры (даже сегодня) нельзя понять, если мы будем забывать о его внутренних противоречиях. Люди времен королевы Виктории аплодировали песням в мюзик-холлах, сегодняшние посетители кинотеатров с восторгом взирают на сверхъестественных красавиц и Чарли Чаплина, обличающего бедность одних и богатство других. Популярное искусство — это миф и страна грез, но одновременно это и протест. Бульварные газеты, которые время от времени открывают древнюю формулу о комбинации пряника и радикализма, хорошо знают об этом.

По природе технической и экономической структуры индустрия массовых развлечений стремится развить одну часть желаний и запросов больше, чем другую. В этом смысле пророки, предрекавшие, что коммерция превратит массы в сборище бессмысленных личностей, ожидающих кормления с ложечки, были в общем-то правы. Современная индустрия развлечений безостановочно производит готовый продукт, чтобы насытить им аудиторию. А наиболее широкая аудитория потребителей — это те, кто сидят в полумраке театра или кино, с открытым ртом следя за зрелищем, те, кто сидят дома, раскрыв газету, включив радио или телевизор. И если современной индустрии развлечений еще не удалось превратить публику в морлоков*, так это потому, что публика не желает пребывать исключительно в статическом положении, наблюдая за шоу, потому что она сама хочет активно участвовать в этих развлечениях. Есть английские рабочие, которые даже в дождь и снег охотнее ходят на футбольные матчи, чем смотрят их по телевизору в более удобной обстановке, так как активное участие, общий рев толпы, подбадривающий команду, дают им больше удовольствия, чем простое наблюдение за игрой. Есть много людей, которым не нравится просто сидеть перед телевизором, если им не с кем потолковать о передаче, обсудить достоинства каждой программы или поболтать о знакомых — это стремление столь же естественное, как и то, что большинство людей охотнее выпивают вместе, чем в одиночку. Разумеется, среди молодежи желание активно участвовать в социальных развлечениях намного сильнее. Именно английская молодежь в 50-х гг. сменила кино и телевизоры на джаз-клубы и скиффл-группы.

Джаз всегда отличался особой притягательной силой вследствие своей способности сохранять те элементы, которые обычно сглаживались в коммерческой популярной музыке. Джаз проложил себе дорогу как музыка, которую люди создают сами и активно участвуют в ней, не являясь пассивными наблюдателями; как музыка некоммерческого плана; наконец, как музыка

* Морлоки (Morlocks) — в романе Герберта Уэллса «Машина времени» (1895 г.) отдаленные потомки пролетариев XIX в., которых труд, вопреки Чарлзу Дарвину, превратил из людей в уродливые внешне и недоразвитые интеллектуально обезьяноподобные существа. Они обитают под землей, выходя на поверхность только по ночам, и все свое время тратят на обслуживание многочисленных механизмов.



протеста. Поэтому джаз пользовался поразительным всесторонним успехом, при этом прокладывая себе дорогу в двух направлениях. Первое развивалось в русле коммерческой индустрии развлечений, внутри которой джаз существовал и существует до сих пор. Поэтому джаз во многом проделал свой путь как часть мира популярной музыки, как специальная приправа, придающая ей особую пикантность. Второе направление джаза позволило ему развиваться независимо как самостоятельное искусство, независимое от коммерческой популярной музыки, а иногда и противоположное ей. Однако популярная музыка никогда не выпускала джаз из поля своего притяжения, потому он всегда оставался частью популярной традиции в искусстве. Как я уже говорил, индустрия популярных развлечений основана просто на процессе адаптации народной традиции, что почти всегда приводит к снижению ее качества.

Джаз находится в этом странном и сложном фамильном родстве с популярной музыкой и по другой причине, которая является другой гранью его популярности. На протяжении большей части своей истории джаз неизменно подвергался осуждению со стороны критики, так как он не принадлежал к числу официальных искусств. Никто не хмурил брови при виде Петрушки в цирке, при этом реакция на джаз была глубоко отрицательной, и многие полагали, что Арт Тэйтум — это боксер, а Чарли Паркер — чей-то школьный приятель. Более того, среди многих образованных и культурных людей среднего возраста и даже в музыкальных кругах джаз активно осуждался и отвергался, поскольку он, в известной степени, всегда был вызовом официальным ценностям культуры элиты. В наши дни джаз пользуется более широким признанием. Во многом это является его собственной заслугой, так как несомненно, что джаз зачал бы в атмосфере консерваторий и концертов камерной музыки. Но также несомненно, что столь длительное изгнание джаза из мира официальных искусств возымело другой свой эффект. И, прежде всего, оно явилось причиной того, что, во-первых, джаз оказал гораздо меньше влияния на другие искусства и, во-вторых, что он менее серьезно изучался и анализировался все эти годы.

Я думаю, что джаз нуждается в таком изучении и анализе, хотя эта книга и не претендует на нечто большее, чем простой обзор мира джаза. Ее цель — дать некоторую перспективу и познакомить читателя с различными областями джазовой музыки. Это необычный и крайне разнообразный мир как для человека, не имеющего намерения анализировать его, так и для человека, которому не нравится атмосфера, окружающая джаз: шумная музыка, топот ног любителей, громкие разговоры бизнесменов и т. п. Но гораздо важнее, если мы будем рассматривать джазовую сцену не просто как иллюстрацию человеческого поведения, а как один из ключей к проблеме, которая касается всех нас.

Старый новоорлеанский музыкант Джонни Сен-Сир (банджо) сказал однажды: «Джазовый музыкант был человеком из рабочего класса, а средний



рабочий очень музыкален. Для него играть музыку — это просто отдых. Он получает от этого столько же удовольствия, как другие люди от танцев. Чем более отзывчива его аудитория, тем больше вдохновения он вкладывает в свою игру. А благодаря вашим чувствам вы никогда не повторите ту же самую мелодию одинаково дважды, так как каждый раз во время игры новые идеи приходят вам в голову, и вы следуете за ними».

Трудно придумать лучшую иллюстрацию назначения любого вида искусства и связи между ним и людьми. Однако в нашем индустриальном обществе это утверждение далеко от реальности, и с каждым годом вследствие стандартизации продукции массового развлечения эта связь становится все слабее. Каким образом мы можем возратить искусству его надлежащее место в нашей жизни и выявить все наши творческие возможности? Было бы слишком смело утверждать, что ответ на вопрос заключен только в джазе. Но история джаза, начавшись в дельте Миссисипи без рекламных кампаний и участия менеджеров и дельцов, показывает, что джаз, завоевавший теперь паразитически широкую аудиторию, может дать известный материал для такого ответа. Мы видим, как развивается и как меняется это действительно популярное искусство в нашем мире и каковы его достижения и ограничения, его возможности и недостатки. Здесь можно было бы сделать некоторые заключения, но это не является целью данной книги. Я хотел написать своего рода введение в джаз, а не историю популярного искусства. Но еще раз отмечу, что читатель может получить от моей попытки ввести его в мир джаза нечто большее, чем просто информацию.

Как определить джаз

Если вы профессионально разбираетесь в джазовой музыке, то эту главу вы можете не читать. Она адресована тем, кто, интересуясь самим предметом джаза, ничего не знает о нем и не может отличить и распознать джазовую музыку как таковую. И те, кто задает вопрос «Что же такое джаз?», приходят в замешательство от этой музыки. В главе содержится краткое описание «опознавательных знаков» джаза, упоминание о его великих исполнителях.

Разумеется, точное и полное определение джаза дать невозможно. Как мы знаем, джаз никогда не был замкнутой и неизменной музыкой. Не просто пограничная линия, а целая широкая пограничная зона отделяет его от обычной популярной музыки, значительная часть которой в разной степени имеет джазовую окраску или смешивается с ним. Не существует также фиксированной границы, которая отделяет джаз от различных типов народной музыки, откуда он вышел.

До Второй мировой войны между классической музыкой и джазом проходили четкие границы, которые теперь потеряли ясность. Как мы теперь видим, за короткое время джаз претерпел поразительные изменения. И вообще нет никакой гарантии, что эти изменения когда-либо прекратятся. Определение джаза, которое могло бы быть приемлемым в 1927 г., должно было быть изменено, расширено и модифицировано для описания джаза 1937 г., а затем должно было претерпеть еще большую трансформацию для описания джаза 1957 г., так что вполне вероятно, что любое опрометчивое определение, данное сегодня, окажется в свою очередь устаревшим через несколько лет. Любители джаза и джазовые критики не раз пытались найти какие-либо окончательные определения, благодаря которым можно было бы твердо отделить джаз от популярной музыки и настоящий джаз от его производных. Но этого нельзя было сделать, и не потому, что невозможно установить общие определения (как это всегда делалось в ортодоксальном искусстве), а потому что джаз, будучи современным популярным искусством, не имел таких авторитетов и институтов, которые помогли бы установить эти твердые определения. Целая армия музыкальных школ, мастеров пения и балетных



академий может утвердить правильный способ игры на корнете, пения колоратуры или движения ног, и эти правила могут быть нарушены только в результате технической революции или раскола. Традиция в обычном доиндустриальном обществе может наложить требования правильного репертуара для музыкантов, танцоров или вокалистов. Но джаз находится в положении известного голливудского продюсера, который в фильм о Моцарте хотел включить исполнение этим композитором вальса «Голубой Дунай»*, а на замечание, что этого нельзя делать, он ответил: «А кто же мне может запретить?». Действительно, никто. Вероятно, в эволюции джаза был такой момент, начиная с которого его было лучше не называть джазом. Однако джаз по своей природе всегда был музыкой без четко очерченных пограничных линий.

Тем не менее, в первом приближении можно сказать, что джаз в своем развитии вплоть до настоящего времени всегда был музыкой, которая содержала пять основных принципов, о которых я скажу. Популярная музыка, имеющая джазовую окраску, нередко содержит первые три или четыре принципа, но никогда пятый, или же он существует лишь в сильно разбавленном виде.

1. Джаз имеет ряд музыкальных особенностей, которые появились благодаря использованию гаммы, обычно не применяемой в европейской классической музыке, а произошедшей из Западной Африки или от комбинации африканской гаммы с европейской гармонией. Наиболее характерно эта джазовая специфика выражена в так называемой блюзовой гамме — это обычная мажорная гамма с пониженными терцией и септимой, которая используется мелодически (пониженные ступени называются блюзовыми нотами).

2. Джаз основан, главным образом, еще на одном африканском элементе, а именно — ритме. Разумеется, ритмика джаза не является чисто африканской, так как последняя обычно гораздо сложнее, чем в джазе. Однако элемент постоянной ритмической вариации, который жизненно необходим джазу, не имеет связи с европейскими традициями. Ритмически джаз состоит из двух элементов — это постоянный и неизменный бит (обычно два или четыре бита в каждом такте) и широкий диапазон различных вариаций на основе этого бита. Вариации включают синкопирование (перемещение акцента на обычно слабую долю такта или пропуск акцента на обычно сильной доле такта) или более тонкое обыгрывание бита (размещение акцента непосредственно перед битом или после него), а также и другие приемы (как, например, атака и интенсивность, драйв). Взаимодействие различных джазовых инструментов, каждый из которых наряду с мелодическими выполняет также и ритмические функции, еще более усложняет джазовую ритмику. Ритм — это сущность джаза, главный организующий элемент в джазовой музыке. Однако его очень трудно анализировать, а разнообразные проявления ритма (как, например, свинг) едва ли поддаются анализу вообще. Его можно только

* Вальс, музыку к которому написал Штраус.



Сонни Роллинс

почувствовать. Иначе как можно объяснить такой факт, почему хорошие ударники, проводя постоянный, регулярный бит, создают у слушателя ощущение непрерывного ускорения, напора, движения вперед (драйв)?

3. Джаз использует необычные инструментальные и вокальные звуковые окраски. Частично это произошло из-за применения инструментов, которые в классической музыке играют второстепенную роль. Хотя джаз и не имеет специфичной инструментовки, но так получилось, что джаз-оркестры развились из военных оркестров, которые редко используют струнные инструменты, а медь и духовые в них служат для целей, необычных в симфонических оркестрах. Кроме того, джаз иногда использует некоторые экзотические инструмен-



ты, как, например, виброфоны, африканские бонго-барабаны, маракасы и т. п. Надо сказать, что отдельные джазовые стили и периоды имели свою характерную инструментовку, где некоторые инструменты, действительно, были более пригодны для джазового исполнения, чем другие. Однако нет никакого принципиального повода считать, почему бы джаз не играть на любом инструменте вообще, и многие музыканты доказывают это своей игрой на самых классических инструментах, включая орган, флейту, гобой, валторну и пр.

Тем не менее основная звуковая окраска джаза произошла от необычной техники игры на всех инструментах из-за того, что многие пионеры джаза были музыкантами-самоучками. Им удалось избежать условностей европейской художественной музыки, требований правильного использования своего инструмента или голоса. Стандартные европейские каноны требовали чистого и точного инструментального тона, а звучание голоса должно было более точно напоминать звучание того или иного инструмента. Проще всего объяснить происхождение джазового тона тем, что джазмен автоматически и спонтанно избирал совершенно противоположный путь. Инструмент джазового музыканта, насколько возможно, служил как бы продолжением его голоса. Джо Джонс говорил о Лестере Янге: «Восемьдесят пять процентов того, что он играет на саксофоне, вы можете понять в виде слов». В джазе нет незаконных, неправильных тонов — вибрато является полноправным наряду с самым чистым тоном. Некоторые джазмены, интересующиеся классической музыкой, время от времени экспериментируют (особенно в кул-джазе) с ортодоксальными инструментальными тонами и звучаниями, однако с точки зрения джаза это служит лишь доказательством того, что любое звучание, которое получается на данном инструменте, в джазе является законным. Джазовые музыканты стремятся использовать все технические возможности своих инструментов, например, играют на медных как на язычковых, на тромбоне играют в нормальном регистре трубы и т. д. Такие приемы помогают создавать необычные тональные окраски.

Но в основном джаз на протяжении всей своей истории использовал инструменты именно как человеческий голос. А поскольку эти голоса принадлежали разным людям, жившим в особых условиях, то звуковые оттенки джаза имеют особый, характерный и легко различимый спектр. Например, если бы медные и духовые инструменты развивались аналогичным путем где-нибудь в Бенгалии или в Китае, то их звучание (столь же необычное по сравнению с европейскими стандартами) было бы совсем иным. Высота звука, интонации, общая манера экспрессии — все это не будет одним и тем же для разных народов, живущих в Дакаре, Кантоне или Виксбурге.

4. Джаз обладает собственными специфическими музыкальными формами и специфическим репертуаром. Двумя главными формами, используемыми в джазе, являются блюз и баллада. Если баллада — это типичная форма популярной песни, заимствованная из обычной коммерческой музыки, то блюз — это фундамент джаза. Он представляет собой музыкальную единицу



Ди Ди Бриджоутер

из двенадцати тактов, а в текстовом отношении это рифмованный куплет, построенный по законам ямбического пентаметра, где первая строка повторяется дважды. Форма популярной баллады в джазе может варьироваться, но обычно она бывает стандартного типа из тридцати двух тактов. Обе эти формы, блюз и баллада, в простом или усложненном виде служат базой для музыкальных вариаций. Репертуар джаза состоит из так называемых стандартов — это темы, которые по той или иной причине более пригодны для джазового исполнения. Они могут быть взяты из любого источника, как из традиционного блюза, так и из популярных песен текущего периода. Вообще говоря, эти стандарты меняются в зависимости от стиля или школы джаза, хотя некоторые из них удовлетворяют любому направлению. Слушатель, который слышит, как объявляют название той или иной темы (либо это блюз, либо современная популярная песня), уже может быть уверен в том, что оркестр намеревается играть джаз. Кроме того, по названию самой вещи он может также узнать, какого типа джаз намерен исполнить данный оркестр.



Было время, когда темы «Margie» или «Avalon» почти неизменно означали номер в стиле диксиленд, «Christopher Columbus» был номером в стиле 30-х гг., а «How High The Moon» или какая-нибудь тема Коула Портера означали, что это модерн-джаз.

5. Джаз — это музыка исполнителей. Все в нем подчинено индивидуальности музыканта. Музыкант или импресарио, желающие собрать джаз-оркестр, не просто набирают столько-то труб, тромбонов и т. д., а подобно продюсеру, ставящему пьесу или фильм, выбирают, например, на место трубача — Бака Клэйтона, на место тромбониста — Генри Кокера, тенора саксофониста — Сонни Роллинса и т. п. Вплоть до недавнего времени композитор, главная фигура в классической музыке, был второстепенным лицом в джазе. Его место занимал человек, имеющий скромный титул аранжировщика. Дирижер был совершенно несущественной фигурой — по крайней мере, в своей прежней общепринятой роли. Традиционная джазовая композиция — это просто тема для оркестровки и вариаций. Джазовая пьеса не воспроизводится, а создается самими исполнителями каждый раз, когда ее играют. Следовательно, два исполнения одной и той же пьесы одними и теми же музыкантами никогда не будут одинаковыми, а если два оркестра и звучат одинаково, значит, один из них тщательно имитирует другого. Каждый джазовый исполнитель — это солист, и настоящий любитель джаза способен отличить Армстронга, Ходжеса или Майлса Дэвиса и десятки других исполнителей по нескольким взятым ими нотам.

Вполне понятно, что индивидуальная и коллективная импровизация играет огромную роль в джазе. Джазовые музыканты довольно часто исполняют ограниченный репертуар, и возможности импровизации этой темы не дают их исполнению превратиться в стандарт. Однако джаз — это не просто импровизированная, т. е. незафиксированная в партитуре музыка. Любое импровизированное исполнение можно записать в виде приблизительной нотной записи подобно тому, как классическая комедия масок была связана определенными жестами, выражениями и общим действием.

Джаз нельзя выучить просто по нотной записи. Джазовую пьесу можно различать на слух, прямо с пластинки (которые в джазе играют как бы роль партитуры), как это делали, например, ранние музыканты. Однако такую джазовую пьесу потом с трудом можно воспроизвести даже в приблизительно идентичной форме. Поэтому для практических целей существуют некие общие партитуры, в которых указаны гармония, тональные детали, ритм, модуляции, а все остальное предоставлено джазовому инстинкту исполнителей. Подобные трудности с нотной записью встречаются почти во всякой музыке. Но в европейской классической музыке дело с этим обстоит проще благодаря ее ритмической простоте и тому факту, что оркестровое множество инструментов должно здесь создавать наиболее стандартное, чистое звучание.

Я не собираюсь обсуждать различные попытки определить джаз в терминах, как это неоднократно делалось. Например, в одном определении ут-



верждалось, что сущность джаза — это коллективная импровизация, и что при отсутствии таковой характеристики это будет уже не джаз. Подобные определения, собственно, говорят о том, чем джаз в идеале должен быть, а не о том, что он представляет собой фактически. Нет нужды также описывать популярную музыку с джазовой окраской. Едва ли какой-нибудь человек в нашем мире может избежать постоянных контактов с нею посредством телевидения, радио, кино, пластинок, танцев, мюзик-холлов, театров и т. д. Большая часть такой музыки, отвергаемой истинными любителями, называется джазом; существуют и такие фирменные ярлыки, как «хот», «свинг», «джайв», «кул», «рэгтайм», «блюз», «боп», «диксиленд» и другие, не говоря уже о названиях джазовых танцев. Такие ярлыки или торговые марки быстро изменяются вместе с модой, поскольку всегда существуют те, кто активно отвергает джаз, и те, кто его не менее активно защищает.

С риском потревожить пуристов можно сказать, что такой гибридный и разбавленный джаз имеет также право называться джазом. Хотя истинного любителя джаза может возмутить подобная идея, но репортер не может отрицать право Пола Уайтмена называться джазовым музыкантом, а Эла Джонсона — джазовым певцом в большей степени, чем литературный критик может отрицать право среднего англичанина утверждать, что тот пишет по-английски. Мир джаза как феномен культуры нашего времени включает в себя все, что называется джазом, в том числе и различные заимствования из него. Подобно тому, как критик английской литературы не будет тратить время на плохие поздравительные открытки, так и настоящему любителю джаза нет нужды беспокоиться и вникать в технические детали поп-музыки, примыкающей к миру джаза.

Надеюсь, что мои короткие заметки помогут читателю войти в этот мир. С музыкальной точки зрения предмет джаза будет обсуждаться более подробно в разделах «Блюз и оркестровый джаз», «Инструменты» и «Музыкальные достижения». Здесь же я хотел бы только порекомендовать читателю послушать одну полезную и интересную пластинку «Что такое джаз?», записанную в 1958 г., которая представляет собой иллюстрированную музыкой лекцию Леонарда Бернстайна, пианиста, композитора и дирижера нью-йоркского филармонического оркестра (американский вариант выпустила фирма «Columbia», английский вариант — «Philips»).

Часть I. История

ПРЕДЫСТОРИЯ ДЖАЗА

Джаз возник около 1900 г. Весь предыдущий период относится к предыстории джаза, которой посвящена эта глава. Это был период, когда появлялись и переплетались различные социальные и музыкальные компоненты будущего джаза. Затем начинается история развития джаза, его уникальное и триумфальное распространение по всему миру.

Компоненты джаза. Среди знатоков и специалистов нет особых разногласий по поводу африканских корней и элементов в джазе. Большинство рабов, привезенных в южные штаты, происходило из Западной Африки, ибо французы (Луизиана тогда принадлежала им) по разным причинам предпочитали рабов из Дагомеи. В условиях рабовладельческого общества очень немногое могло сохраниться из социального уклада западноафриканских негров, в частности, некоторые религиозные культы, например, водун (или вуду) со своей ритуальной музыкой, который, как отмечает Маршалл Стернс, мог лучше всего сохраниться именно в католическом окружении, чем среди протестантов, ибо католики не слишком заботились о душах своих рабов и поощряли среди них христианское язычество. Таким образом, многие африканизмы сохранились именно во французской зоне, т. е. в южных штатах Северной Америки. В протестантских районах африканские религиозные культы всячески подавлялись и преследовались, постепенно преобразуясь в религиозную музыку с сильным европейским влиянием. Среди музыкальных элементов, которые рабы принесли с собой в Америку, были прежде всего ритмическая сложность, определенные неклассические музыкальные гаммы и другие особые музыкальные приемы. Наиболее характерным из них был прием «оклика и ответа», который доминирует в блюзе и вообще во всем джазе; в своей архаической форме он сохранился в музыке примитивных цветных религиозных конгрегаций (стиль шаутинг-пения). Некоторые типы песен были, несомненно, привезены рабами — это рабочие песни и полевые



крики, сатирические песни и т. д. Такие характерные африканские музыкальные формы, как вокальная и ритмическая полифония и повсеместная импровизация также принадлежат музыкальному наследию черных рабов. Характерные тембры и вокальные модуляции на африканский манер окрашивают звучание любого джазового инструмента вплоть до настоящего времени.

Здесь необходимо указать, что ни один из этих музыкальных элементов не следует связывать с расой в биологическом смысле этого слова. Нет никаких доказательств тому, что негритянское чувство ритма является врожденным — каждый человек учится чувствовать ритм и это чувство постепенно развивается в нем, как и всякое другое. Социальная сегрегация рабов способствовала сохранению многих оригинальных африканизмов. Отсюда, конечно, не следует, что джаз — это африканская музыка. Всякий, кто хоть немного послушает настоящую западноафриканскую музыку, сразу же увидит различие. Кстати говоря, современные негры из Западной Африки иначе воспринимают джаз, чем южноафриканцы или даже молодые англичане, которые вообще не имеют с джазом никакой традиционной исторической связи.

Таким образом, чисто африканская музыка сохранилась в Америке частично в ритуальной музыке (языческой и христианской), а также в рабочих песнях и полевых криках негров. Для того, чтобы эмоции черных рабов находили какой-то выход, власти Луизианы официально разрешали им исполнять ритуальные танцы. Например, на Конго-сквер в Новом Орлеане их исполняли до середины 1880-х гг. (а начались они, вероятно, вскоре после наполеоновских войн). Однако очень быстро негритянская музыка начала смешиваться с европейскими компонентами, последующее развитие джаза является результатом именно такого слияния, смешивания.

Джаз возник там, где наиболее явно пересеклись три различные европейские культурные традиции: испанская, французская и англосаксонская.



Альберт Кинг



Каждая из них в свою очередь произвела на свет характерный гибрид: латиноамериканскую и карибскую музыку, французско-карибскую музыку (о-в Мартиника) и различные формы афроанглосаксонской музыки, из которых наиболее важными являются спиричуэл, госпел и сельский блюз. Индейские компоненты на североамериканском континенте мы, вероятно, можем не принимать во внимание*. Дельта реки Миссисипи, населенная протестантами, подверженными испанскому влиянию и наследию французской культуры, объединила в себе все эти элементы наилучшим образом.

Как отмечал один новоорлеанский пионер-музыкант Джелли Ролл Мортон, афро-испанское влияние придало джазу некий «испанский оттенок» — смесь характерных ритмов, таких как тангана** или хабанера***, которые, по словам У. К. Хэнди, вызывали живой отклик среди континентальных негров (сам Хэнди частично использовал ритм танганы в своем знаменитом «St. Louis Blues», который можно услышать и по сей день). Тщательная адаптация афрокубинских ритмов в современном джазе не относится к предыстории джаза. Правильнее было бы сказать, что афролатиноамериканская музыка, являющаяся, вероятно, единственной современной музыкой, которая может конкурировать с джазом по своей способности завоевывать другие культуры, шла своим собственным путем и лишь временами пересекалась с джазом.

Французская музыкальная традиция значительно важнее, поскольку она была почти полностью ассимилирована особым классом освобожденных рабов, а именно креолами, которые жили главным образом в Новом Орлеане. Однако креолы в свою очередь вскоре оказались среди низшей негритянской касты — это произошло в 1880-х гг., когда усилившаяся сегрегация лишила их прежнего привилегированного положения.

* Музыка коренных американских индейцев (кстати, пришедших на американский континент из Южной Сибири — предки алтайцев, хакасов, шорцев, тувинцев и т. д. — научно доказанный факт) никогда не смешивалась с другими культурами, не оказала на них никакого влияния и осталась автономной. (*Примеч. ред.*)

** Танган — латиноамериканский танец.

*** Хабанера, возникшая примерно в 1825 г. в пригородах Гаваны, — это и парный танец, и форма песни. С музыкальной точки зрения она представляет собой смесь испанских песенных традиций с ритмическим наследием черных рабов. В результате постоянных контактов между колонией и метрополией хабанера проникла в Испанское королевство и примерно в 1850-е гг. стала популярна во всей стране в основном благодаря народным театрам. На Рио де ла Плата хабанера пришла из Парижа. После того, как она стала салонным танцем в Париже, ее с восторгом приняли аристократические круги Рио де ла Плата, повторявшие все, что было в моде во Франции. В портowych тавернах Буэнос-Айреса и Монтевидео хабанеру распространяли кубинские матросы. Она моментально стала конкурентной с самыми модными танцами той эпохи — с мазуркой, полькой, вальсом. Она также пользовалась большой популярностью в народном театре в форме песенных куплетов. Ритмическая базовая структура хабанеры состоит из двухчетвертного такта, который в свою очередь составлен из одной ударной восьмой, одной шестнадцатой и двух следующих восьмых.



Инструментовка раннего новоорлеанского джаза, которая во многом напоминала военный оркестр, сама инструментальная техника, репертуар, состоящий из маршей, кадрилией, вальсов и т. п. — все это было явно французским, так же как диалект и имена многих ранних новоорлеанских музыкантов-креолов (Беше, Доминик, Сен-Сир, Пику, Робишо и др.). Между прочим, и на Мартинике, где сложились подобные условия, происходило музыкальное слияние, результат которого имел заметное сходство с музыкой новоорлеанских креолов.

Не менее важной является французская (католическая) социальная традиция Нового Орлеана, которая выражалась в устройстве различных фестивалей и карнавалов, в организации братств, масонских орденов, в проведении парадов, способствовавших росту новоорлеанского джаза. Негритянские джаз-бэнды в сущности являются наиболее характерным продуктом джаза тех лет.

Англосаксонские компоненты джаза во многом считаются наиболее фундаментальными. Прежде всего, они состоят из английского языка, религии и религиозной музыки колонистов, а также, в меньшей степени, из светских народных песен и народной музыки. После возникновения джаза появился и четвертый компонент, значение которого постоянно росло — это коммерческая популярная музыка, которая сама являлась смесью всех элементов, включая и негритянские.

Введение английского языка в негритянскую речь и песнопения позволил цветным американцам на основе джазовых идиом создать своего рода американскую народную поэзию — рабочие песни, религиозные госпел и светские блюзы. Вообще говоря, светская музыка колонистов (шотландцев и ирландцев) содержала массу песен, многие из которых, модифицированные негритянскими бродячими менестрелями, вошли в репертуар джаза. Известными примерами являются песни «Carelerss Love Blues», «Kentucky Ballad» и «St. James Intirmary».

После 1800 г. протестантское движение под названием «Великое пробуждение»* привело к тому, что религиозные мотивы стали оказывать значительное влияния на народную музыку. Гармония блюзов, отличающихся от африканских мелодий и ритмов, берет свое начало в различных типах рели-

* Великое пробуждение — религиозное движение, которое началось в Новой Англии в 30-е гг. XVIII в. и распространилось во всех североамериканских колониях. Следствием его явилось разделение многих церквей на общины Старого Света (Old Light) и Нового Света (New Light), а также создание множества колледжей, в которых, согласно чаяниям приверженцев групп Нового Света, их дети смогут получить надлежащее образование. Пресвитериане организовали колледж Нью-Джерси, из которого впоследствии вырос Принстонский университет, голландские реформаты — колледж Рутгерса, баптисты — колледж Брауна, конгрегационалисты — Дартмутский колледж. Известными проповедниками движения стали Дж. Эдуардс из Нортхэмптона (штат Массачусетс) и Дж. Уайтфилд, странствующий проповедник из Англии. Эду-



гиозных гимнов. Но, несомненно, более важным, чем эти гармонические аккорды, которые затем были адаптированы джазом, являлся тот факт, что «Великое пробуждение» привело к первому систематическому слиянию европейской и африканской музыки в США помимо Нового Орлеана. Более того, поскольку это движение не сопровождалось организационной ортодоксальностью и давлением сверху, а было спонтанной массовой конверсией снизу, то два эти элемента смешивались воедино равным образом — африканский компонент не был подчинен европейскому и даже европейская народная музыка не была подчинена европейской классической музыке. С культурной точки зрения «Великое пробуждение» взаимодополняло американскую войну за независимость. Даже негритянская музыка, таким образом, получала равное право на независимое развитие.

Решающим фактором в развитии джаза было то, что джаз никогда не рождался среди культурных стандартов высших классов. Английская культура рабочего класса в XIX в. состояла из явно умирающей сельской и доиндустриальной городской народной музыки, песенок мюзик-холла, из насаждаемой классики. Но как бы ни были восхитительны оратории Генделя или песни для духовых оркестров, они являлись средством завоевания рабочего класса ортодоксальной культурой, а не независимой народной музыкой. В отличие от английской американская народная музыка в XIX в. сохраняла за собой инициативу и независимость.

Эволюция негритянской народной музыки. В результате первоначального слияния всех вышеупомянутых компонентов началось быстрое развитие негритянской народной музыки. Подробности этой эволюции до 1890-х гг. довольно неясны, поскольку тогда не делались систематических обзоров. Вокальный блюз, сердцевина джаза, возможно, возник в своих наиболее примитивных формах еще до гражданской войны 1865 г., хотя и не в своей стандартной 12-тактовой форме и уж, конечно, без использования европейской и какой-либо другой гармонии. Как предполагает Уайлдер Хобсон, «блюз первоначально состоял просто из пения на основе неизменного, ударного ритма, пения строчек различной длительности, которая определялась тем, какую

ардс был горячим сторонником кальвинизма старого толка, в частности защищал учение о предопределении, полемизируя с арминианами, которые считали, что спасение человека, наделенного свободной волей, зависит от его поведения. В отличие от ранних пуританских проповедников, Эдуардс своими выступлениями доводил слушающих до испуга, способствуя их религиозному обращению. Уайтфилд выступал против беззаконий, царящих в городах колоний и колледжах, и указывал на опасность свободомыслия. Споры раскололи многие общины на последователей старых идей, которые при этом назывались «новосветниками», и приверженцев новых идей, именовавшихся «старосветниками». Дискуссии в ходе Великого пробуждения во многом способствовали устранению религиозных ограничений в колониях, созданию новых учебных заведений и выходу церкви из-под опеки государства во времена американской революции.



фразу хотел исполнить тот или иной певец, а также из различных пауз на фоне непрерывного ритмического аккомпанемента, которые определялись тем, сколько времени надо было певцу для обдумывания следующей фразы».

Вероятно, блюз как манера пения возник из рабочих песен и полевых криков негров или же из светских тем религиозной музыки. После гражданской войны и последовавшего за ней освобождения негров эволюция блюза значительно ускорилась благодаря появлению первых профессиональных негритянских музыкантов-менестрелей, которые бродили по дорогам всей страны. Некоторые из них, к счастью, были записаны на пластинки уже в наше время, например, Хадди Ледбеттер. Однако свое название блюз получил лишь в начале XX в. Одним из самых важных моментов в развитии блюза было то, что он обозначал не просто музыкальную, но и социальную эволюцию, а именно — возникновение особой формы индивидуальных песен, комментирующих повседневную жизнь. Основным аккомпанирующим инструментом тогда было банджо — африканский инструмент, приспособленный для ведения мелодии. Впоследствии блюз превратился в инструментальную форму игры на фортепиано в различных барах, хонки-тонкс и других подобных заведениях Юга. Здесь его развитие можно проследить вплоть до 1880-х гг.

Первые женщины, которые публично пели блюз, были почти исключительно певицами из «веселых домов»* Нового Орлеана, как, например, Мэми Десдум. По всей вероятности, это было еще до 1900 г.

Первые негритянские спиричуэл появились гораздо раньше, где-то около 1800 г. Нас не особенно интересуют различные этапы эволюции от примитивных ринг-штаут** до современных форм, как и эволюция особой разновидности концертных спиричуэл, ибо последние являлись наиболее европеизированной формой музыки американских негров, которая развивалась вдали от джаза. Не подлежит сомнению, что на всех этапах эволюции американской музыки спиричуэл и другие религиозные песни исполнялись всегда, и что они послужили и служат неистощимым источником музыки для джаза вообще и для отдельных джазовых пьес в частности. Отсюда вышел, например, «How Long Blues». И даже последняя часть «St. Louis Blues», по словам Хэнди, во многом обязана красноречивым проповедям Лазаруса Гарднера из методистской епископальной церкви во Флоренсе, штат Алабама. Надо сказать, что этому значительно способствовал переход негров в свои собственные церкви, который начался еще в 1816 г. и стал массовым в период гражданской войны. С нашей точки зрения, решающим десятилетием в этом движении, которое усиливалось негритянским характером духовной музыки, были 1865–1875 гг., когда произошло отделение цветных баптистов и других сект, способствовавших наиболее сильному религиозно-музыкальному вкладу в джаз.

*Публичный дом.

** Ринг-шаут (англ. ring — круг, shout — крик, зов). Негритянский религиозный круговой танец экстатического характера, сопровождавший исполнение спиричуэла.



Тем временем наступила вторая фаза слияния африканской и европейской музыки. На сей раз это были не религиозные песни, а коммерческие популярные развлечения. Разумеется, негры давно развлекали белых людей, это им хорошо удавалось, к тому же так им удавалось избежать худших форм рабства, да и сами рабовладельцы набирали своих музыкантов, как и своих слуг, в основном среди рабов-негров. Поэтому многие негры хорошо изучили музыку белых людей и дополнили ее своими экзотическими традициями. С другой стороны, такие белые композиторы, как Стивен Фостер, вводили некоторые характерные элементы негритянской музыки в свои песни («Swanee River», «Nelly Din», «Tararabumdia») и вскоре на Севере расцвела целая индустрия имитации негритянских артистов. Вероятно, Гитлер перевернулся бы в могиле, если бы он узнал, что пионером негритянских менестрелей такого рода был немец из Ганновера по имени Готтлиб Граупнер, который, будучи эмигрантом с намазанным жженой пробкой лицом, исполнял песню «Cheertul Negro Child» под аккомпанемент банджо в опере «Оронуко» в федеральном театре Бостона в 1799 г. Большинство негритянских менестрелей, которые стали предметом повального увлечения с 1830 г. и вплоть до начала нашего века, были белыми, но благодаря им элементы настоящей негритянской музыки постепенно проникали в американскую популярную музыку. Фактически это был наиболее важный канал, по которому «цветные» влияния впервые проникли в популярную музыку. Но менестрели также послужили университетом для знакомства цветных музыкантов с европейским стилем популярной музыки, а позже местом работы для первых исполнителей рэгтайма и джаза. Короче говоря, менестрели были каналом, по которому развитие шло по двум направлениям.

К 1890-м гг. эта смесь достигла точки кипения. В городе Сен-Луи и его округе, где встречались Средний Запад и Юг, возник первый характерный джазовый стиль — рэгтайм. Это был исключительно стиль игры сольных пианистов, обученных европейской музыке и отличавшихся высоким музыкальным честолюбием. Например, Скотт Джоуплин*, самый выдающийся композитор и исполнитель рэгтайма, сочинил в 1911 г. рэгтайм-оперу «Тримониша»**,

* Joplin, Scott (1868–1917 гг.). Негритянский композитор, один из основоположников рэгтайма, который благодаря ему стал классикой американского музыкального искусства. Его произведения отличаются мягкой лиричностью и особой элегантностью композиции. Провал единственной оперы Джоуплина «Тримониша» («Treemonisha») тяжело сказался на его здоровье, и через два года он умер в психиатрической лечебнице. Второе рождение произведений композитора произошло в 70-х гг. после выхода на экран кинофильма «Афера» («The Sting»), главной музыкальной темой которого стал один из рэгов (rag) в обработке М. Хэмлиша (Hamlish, Marvin), получившего за эту работу премию «Оскар».

** Опера в трех актах «Тримониша» (1911 г.), фактически первая настоящая американская опера. Опера содержала не только прекрасные хоры, арии и рэги, но и прогрессивные идеи (либретто написал сам автор) — он призывал своих черных братьев покончить с суевериями старой жизни, призывал учиться и стать самостоятельными.



а Джеймс Пи Джонсон, краса и гордость гарлемских пианистов рэгтайма, создавал не менее провальные симфонии, хоровые пьесы и концерты в стиле рэгтайм. Негритянская традиция здесь была доминирующей, поскольку рэгтайм отличался сильно синкопированным ритмом, и в то же время она была ограниченной, т. к. кроме ритма в рэгтайме не было ничего от негритянских традиций. К 1900 г. рэгтайм уже попал в сферу индустрии Тин Пэн Элли*. Будучи вначале оригинальным джазовым стилем, рэгтайм вскоре был впитан и вульгаризирован популярной музыкой.

Несколько позже появился другой независимый джазовый стиль — классический блюз, исполняемый профессиональными певицами на сценических подмостках. «Мама блюза» Ма Рэйни (Гертруда Приджетт)** , дочь руководителя труппы «Rabbit Foot Minstres», начала петь блюз со сцены примерно в 1902 г. Кроме того, последнее десятилетие прошлого века, как мы уже видели, было также периодом формирования блюзового фортепиано, т. е. инструментального блюза. Одновременно в ряде южных городов (Атланта, Мобайл и Чарльстон) появились отдельные элементы афро-американской оркестровой музыки, хотя их еще не было заметно в продукции Тин Пэн Элли.

Несмотря на всяческие усилия, Джоплину удалось лишь один раз показать эту оперу в театре (Гарлем, Нью-Йорк), причем на оркестр денег не нашлось, за пианино сидел сам Джоплин, играли и пели артисты почти даром, но публика встретила постановку с малым энтузиазмом, а пресса почти не откликнулась.

* Тин Пэн Элли (англ.-амер. Tin Pan Alley — букв. улица луженых кастрюль). Уничжительное прозвище комплекса коммерческих издательских фирм США, выпускающих развлекательную музыкальную продукцию.

** Гертруда М. Приджетт (Gertrude M. Pridgett), родилась 26 апреля 1886 г. в Колумбусе (Columbus), Джорджия, умерла 22 декабря 1939 г. На рубеже веков, уже имея опыт работы певицей в салунах и бродячих театрах, Рэйни посвятила себя исполнению блюзов. Впоследствии она заявляла, что это случилось еще в 1902 г. и насколько ненадежной ни казалась бы такая дата, Рэйни несомненно являлась одним из первых исполнителей, представивших жанр блюза широкой аудитории. Ко времени ее первых записей в 1923 г. она была одной из известнейших блюзовых певиц Юга США и носила титул «Матери Блюза». Хотя многие другие делали блюзовые записи ранее, чем она, Рэйни не прибегала к практиковавшемуся тогда приглаживанию блюза, и сделала себе имя, сохраняя его грубую прямоту. Ее записи, к сожалению обычно невысокого качества, представляют певицу, обладавшую мощным вокалом и величественной манерой пения, доступной лишь немногим. Жизнелюбивая женщина непростой судьбы, Рэйни так или иначе оказала влияние практически на каждого блюзового вокалиста, в особенности же, конечно, на Бесси Смит (Bessie Smith), которой она оказывала столь ценную поддержку в годы становления последней как блюзовой певицы. Хотя Рэйни продолжала выступать и в 30-е гг., ее карьера, как и карьера Бесси Смит, была уже сильно подорвана изменением вкусов публики. Ма Рэйни покинула музыку в 1935 г., будучи, впрочем, уже достаточно обеспеченным человеком — владелицей двух театров и собственного дома в Колумбусе. В 1939 г. Ма Рэйни умерла от сердечного приступа. В конце 80-х гг. на Бродвее и в Лондоне с успехом прошло музыкальное шоу «Ma Rainey's Black Bottom», поставленное по мотивам жизни и творчества «Матери Блюза».



Таким образом, со всей очевидностью можно утверждать, что джаз не был просто рожден в Новом Орлеане. Тем или иным путем смесь из европейских и африканских элементов приобретала определенную музыкальную форму во многих районах Америки. Однако Новый Орлеан имеет право отстаивать свой титул «колыбели джаза» по той причине, что только там джаз-бэнды негров возникли как массовое явление. Достаточно указать на такой поразительный факт, что в этом городе, где негритянское население составляло около 89 тыс. человек в 1910 г. существовало более 30 оркестров, репутация которых выдержала испытание временем вплоть до наших дней. Поэтому приоритет Нового Орлеана в развитии джаза несомненен. Подавляющее большинство джазовых музыкантов того времени, родившихся в 1870-х годах и известных нам, происходило именно из Нового Орлеана — это Банк Джонсон*, Альфонс Пику**, Мануэль Перез*** и другие, не говоря уже о легендарном Бадди Болдене****, который руководил первым, известным в истории джаз-оркестром около 1900 г.

* Джонсон Банк. William Geary 'Bunk' Johnson (1879–1949 гг.). Один из первых трубачей и корнетистов, игра которого стала символом настоящего новоорлеанского джаза. В 90-е гг. XIX в. играл в оркестре Бадди Болдена. Став профессиональным музыкантом, гастролировал с цирковыми труппами. В 1910–1914 гг. работал в нескольких новоорлеанских оркестрах и именно в это время оказал огромное влияние на молодого Луи Армстронга. В 1914 г. переехал в Нью-Айберию, где в течение 20 лет играл в местных ансамблях. В 1932 г., когда интерес к традиционному джазу пропал, устроился сельскохозяйственным рабочим. Критики Фредерик Рамсей и Уильям Рассел, собиравшие материалы по истории джаза, отыскали Джонсона и «вытащили» на сцену Нью-Йорка. После того как Леонард Беше (брат саксофониста Сиднея Беше) оплатил ему лечение зубов, а Армстронг купил для него трубу, Джонсон вновь стал значительной фигурой в возрождающемся традиционном джазе. Только в 1942 г. ему удалось записать первую пластинку «Bunk Johnson And His Superior Jazz Band». В 1943 г. вошел в ансамбль Лу Уоттерса, в 1945 г. играл в Бостоне с Сиднеем Беше, в 1945–1946 гг. в Нью-Йорке работал в оркестре кларнетиста Джорджа Льюиса. В его версиях запомнились такие темы, как «Thishomingo Blues», «You Always Hurt The One You Love», «When The Saints Go Marchin' In», «Franklin Street Blues» (Феетар).

** Альфонс Пику (1878–1961 гг.) — кларнетист и композитор. Один из пионеров новоорлеанского джаза.

*** Мануэль Перез (1878–1946 гг.) — корнетист, один из пионеров новоорлеанского джаза.

**** Чарльз «Бадди» Болден был первым джазовым музыкантом, получившим прозвище «Кинг» — «Король». Именно за ним последовал еще один «Король» — Сай Оливер, а затем «Каунт», он же «Граф», Бейси. Надо сказать, что музыканты регтайма — современники Болдена — относились к нему свысока, так он не знал нотной грамоты, но публика встречала с энтузиазмом и его новый подход к музыке, и длиннейшие исполняемые им с импровизацией пассажи. В самом начале XX в. Болден возглавлял оркестр, а затем в 1906 г. исчез с музыкальной сцены, став жертвой ухудшавшейся шизофрении. Он попал в лечебницу для душевнобольных, где и скончался спустя 25 лет.



Почему джаз появился именно в конце XIX в.? Почему он возник именно в Новом Орлеане? Вторая половина XIX в. повсюду была революционным периодом в популярном искусстве, хотя это обычно упускается из виду некоторыми официальными обозревателями. В Англии, например, мюзик-холл отделился от обычного трактира («паба») уже в 1840–1850-х гг. и достиг пика своего развития в 1880–1890-х гг. Во Франции период после Парижской Коммуны привел к появлению на свет шансонье из рабочей среды. В Испании эволюция популярного искусства сильно напоминала американскую — появились канте хондо* и андалузское фламенко, которые, подобно блюзу, были профессионально обработаны и исполнялись в музыкальных кафе Кадица и Севильи, Малаги и Картахены с 1860 по 1900 г.

Все эти явления имели две общих характеристики: они возникли как явление профессионального развлечения рабочего класса и именно в больших городах. Фактически они были продуктом урбанизации, ибо с коммерческой точки зрения — в них стоило вкладывать капитал, а с точки зрения культуры — городское население нуждалось в особом виде развлечений. В это же время шло развитие индустрии развлечений для средних классов — рост музыкальной комедии и оперетты, но эти процессы мало отразились на эволюции популярного искусства рабочего класса. К концу XIX в. было два типа развлечений для рабочего класса. Во-первых, те, что происходили из сферы профессиональных развлечений доиндустриального периода в качестве театров варьете, объединявших в себе музыку, цирк, шоу, спорт, песни, танцы и пр. Новоорлеанский джаз-бэнд был явным развитием такой традиции развлечений — в данном случае это были публичные музыкальные парады. Во-вторых, те, которые являлись непосредственным развитием сельской или городской народной музыки, как в случае фламенко или блюза.

Освобождение рабов после гражданской войны и усилившаяся миграция на Север привели к появлению рабочих из негритянской среды, которые фор-

* Канте хондо (cante jondo) — это наиболее древнее ядро фламенко, его первооснова. «Сущность отличия канте хондо от канте фламенко состоит в том, что канте хондо восходит к древнейшим музыкальным системам Индии, первообразцам пения, а фламенко, его позднее эхо, определено и окончательно сложилось в восемнадцатом веке. Канте хондо — таинственный отсвет первовремен, канте фламенко — искусство почти современное и сильно уступающее по глубине чувства. Духовный колорит и местный колорит — вот в чем их коренное отличие» (Федерико Гарсиа Лорка). Канте хондо — это самый универсальный и древний голос Андалузии. Голос, который способен выразить как личную драму, так и драму целого народа. «Cante jondo» переводится как «глубокое», «глубинное» пение. Как и указывает само слово, канте хондо — это что-то настолько глубокое и древнее, что существовало уже в те времена, когда все андалузское, цыганское и то, что мы называем фламенко, только зарождалось, а, быть может, еще и не существовало. Более полное название фламенко — это «канте фламенко» (cante flamenco). Несмотря на то, что в дословном переводе с испанского «cante» означает «пение», это наименование включает в себя и пение, и танцы, и игру на гитаре и охватывает все частные проявления стиля фламенко.



мировали свои формы развлечений. Данные о численности негритянского населения в городах на 1900 г. (87 тыс. в Вашингтоне, 78 тыс. в Новом Орлеане, 61 тыс. в Нью-Йорке и Филадельфии, 79 тыс. в Балтиморе и от 30 до 50 тыс. в других крупных городах, как Чикаго, Сен-Луи, Мемфис, Атланта) показывают, что для таких развлечений было уже достаточно публики. В конце XIX в. антрепренеры представляли неграм только тент-шоу*, но к 1910 г. были уже построены первые претенциозные театры, предназначенные исключительно для цветной аудитории (например, в Нью-Йорке, Сен-Луи и Чикаго). Вдобавок к этому растущий спрос на развлечения среди белых бедняков в больших городах значительно ускорил развитие музыки среди цветных исполнителей. Но из всех этих городов Новый Орлеан занимал особое положение как уникальная в своем роде столица Юга. Со своими 216 тыс. населения в 1880 г. (число жителей удвоилось по сравнению с 1850 г.) Новый Орлеан был гораздо больше, чем любой другой южный город тех лет.

Будучи быстро растущей столицей Юга, торговым портом и главным городом всех плантаций в дельте Миссисипи, Новый Орлеан странным образом напоминает аналогично расположенные портовые города Испании, в которых началась карьера андалузского фламенко — Кадиц и Севилью. Как мы теперь знаем, два факта помогли ускорить развитие джаза в Новом Орлеане — это упадок старой традиционной культуры рабов и перемена в общественном положении свободных креолов. 1880-е гг. были решающим периодом в обоих отношениях — городские власти запретили танцы на Конгосквере и увеличилась систематическая расовая дискриминация. Исчезновение чисто африканских развлечений открыло путь никем не запрещаемой смеси европейских и африканских идиом в виде уличных парадов и музыкальных вариаций в духовых оркестрах.

В новоорлеанском джазе было множество креолов, но они должны были научиться играть «грязные тона» и импровизировать как негры низшей (по их мнению) касты. Разочарованный скрипач-креол Поль Домингес говорил Алену Ломаксу: «Видите ли, мы никогда всерьез не думали об этом грубом джазе до тех пор, пока уже не могли прожить как-то иначе. Настоящий скрипач здесь превращается в уличного музыканта. Но уличный музыкант не может быть настоящим скрипачом, хотя такой скрипач и может быть уличным музыкантом, как это случилось со мной. Если я хотел заработать себе на жизнь, то я должен был стать таким же, как и другие в нашей группе. Я должен был играть джаз, рэгтайм и прочую негритянскую музыку. Причиной всему этому был Бадди Болден. Не знаю, как он это делал, но он это делал». И не только Болден, а также Банк Джонсон, Джонни Доддс, Луис Армстронг, Мэтт Кэри, Джим Робинсон и другие потомки рабов из англосаксонского протестантского окружения.

Именно из этой смеси возник новоорлеанский джаз. И мы можем до сих пор слышать его даже в самых примитивных формах в знаменитых похорон-

* Тент-шоу — представления в цирковом шатре для цветной публики.



ных маршах, воссозданных и записанных на пластинки Джелли Ролл Мортон и Луисом Армстронгом, а также в классическом описании Банка Джонсона: «По пути на кладбище с клубом «Старых друзей» либо «Масонским клубом» (как известно, они всегда хоронили с музыкой) мы обычно играли очень медленные мелодии — «Closer to You, Lord», «Fly Like a Bird a Mountain», «Come, Oh, Desolate» и другие. Мы использовали в основном размер 4/4 в очень медленном темпе и процессия едва двигалась за гробом. Когда мы, наконец, добирались до кладбища, то редко входили за ограду. После того, как тело было предано земле, оркестр выстраивался впереди процессии, направляющейся с кладбища. Затем выходила масонская ложа, и мы начинали маршировать вдоль по улице под ритм одного малого барабана, отбивающего дробь, — это продолжалось до тех пор, пока мы не удалялись от кладбища на пару кварталов. Тогда мы сразу начинали играть рэгтайм (сегодня люди называют это — «свинг») — да, это был самый настоящий рэгтайм. Мы играли «Didn't He Rambl» или брали какие-нибудь духовные гимны и превращали их также в рэгтайм — знаете, этот размер в 2/4 заставляет любого шагать живее. Мы играли «When The Saints Go Marchin» и всякие другие подобные старые номера, и все это мы играли в 2/4 именно для этого эффекта. Нас всегда сопровождала «вторая линия»*, которая была почти сравнима с парадом Короля Рекса на карнавале Марди Грас. Полиция была бессильна сдерживать их, люди стояли вдоль всей улицы, шли за нами по тротуарам, забегали вперед. За нами всегда следовали целые толпы народу. Они шли вплоть до самого кладбища во время похорон только для того, чтобы услышать музыку наших рэгтаймов на обратном пути. Они шли за нами все время, а надо сказать, что дорога бывала очень длинной, в несколько миль, в пыли и грязи, по улицам и переулкам города. Там никогда не случалось драк или чего-нибудь в этом роде, часто люди просто танцевали на улицах. Даже полицейские лошади гарцевали под нашу музыку. Она давала людям все блага на свете. Именно такую музыку мы обычно играли на похоронах».

А тем временем в различных хонки-тонкс существовало множество исполнителей, которые не знали ничего кроме блюза, исполняя его ночи напролет за пару долларов или стакан виски.

* Вторая линия — масса людей, сопровождающих траурные или торжественные ритуалы негров Нового Орлеана, которые шли вслед за основными участниками церемоний. Так, при похоронах эта масса людей, равно как и оркестранты, не переходила границы кладбища, где родные и близкие прощались с покойным. После захоронения родственники шли с оркестром и составляли первую линию, которая переходила на марши, танцы и песни (так как, по верованиям негров, умершему должно было быть весело жить на том свете, кроме всего прочего он и в этой жизни повеселился вволю!), в жизнерадостных и быстрых темпах. Вторая линия, в которой тоже были музыканты, вторила первой, превращая шествие в некое соревнование среди танцоров, вокалистов и инструменталистов. То же самое происходило и во время парадов, торжественных событий, юбилеев и демонстраций.



РАСПРОСТРАНЕНИЕ ДЖАЗА

Так родился джаз. Но самое интересное заключалось не в его сущности, а в его исключительной способности быстро распространяться и расширять свои границы. Именно это мы рассмотрим в первую очередь.

В широком смысле распространение джаза разделяется на несколько периодов:

I. 1900–1917 гг. — джаз стал музыкальной идиомой негритянской популярной музыки по всей Америке, а некоторые из его характеристик (синкопирование, рэгтайм) превратились в постоянные компоненты продукции Тин Пэн Элли.

II. 1917–1929 гг. — распространение чистого джаза идет довольно медленно, тогда как сильно разбавленные версии джаза начинают доминировать во всей западной городской танцевальной музыке и в популярных песнях.

III. 1929–1941 гг. — чистый джаз начал завоевывать аудиторию меньшинства. Свинг занимает прочное место в популярной музыке. Подлинный интернациональный триумф джаза и проникновение идиом чистого джаза в популярную музыку (диксиленд, модерн-джаз и блюз) имели место уже после 1941 г.

Традиционная картина распространения джаза столь же проста, как и легендарна. Джаз оставался в Новом Орлеане до тех пор, пока военно-морские власти в 1917 г. не закрыли район красных фонарей, после чего джазовые музыканты, уже имевшие опыт путешествий на речных пароходах, начали иммигрировать вверх по Миссисипи в Чикаго, а оттуда по всей Америке. Эта картина делает совершенно невозможным понимание того, как джаз в действительности развивался и распространялся, так как здесь подразумевается, что другие музыканты научились джазу значительно позже, чем распространители из Нового Орлеана, и что они изучали джаз только с точки зрения новоорлеанской музыки. Со всей очевидностью можно утверждать, что это вовсе не так. Хотя новоорлеанские музыканты высоко ценились и уважались в других местах. И действительно оказывали большое влияние, новоорлеанский джаз как стиль, в сущности, не имел продолжателей, за исключением небольшой группы молодых белых джазменов. Это были белые музыканты Среднего Запада, которые как бы предвосхитили более позднюю джазовую моду на диксиленд среди широкой публики. В начале 20-х гг. многие цветные бэнды повсюду играли джаз, но не обязательно в новоорлеанском стиле, кроме групп, приехавших непосредственно из Нового Орлеана. В то время было образовано довольно много цветных составов, но в них участвовало удивительно мало музыкантов из Дельты, и лишь немногие были из Чикаго. Фактически джаз появился перед широкой публикой сразу после Первой мировой войны как исключительно разнообразная музыка, исполняемая самыми различными музыкантами по всей стране. И новоорлеанский стиль был лишь одним из многих стилей, хотя и наиболее сформированным. Разумеется, пуристы могут доказывать, что все то,



что играли остальные музыканты, не было настоящим, чистым джазом, но мы не будем останавливаться на подобных замечаниях.

Новоорлеанские музыканты и раньше ездили по стране, гастролировали в Европе, но до 1919 г. никто особенно не обращал на них внимания и не считал их музыку исключительной. Было бы скучно и утомительно перечислять все известные нам передвижения новоорлеанских джазменов. Следует отметить только то, что еще в 1907 г. Джелли Ролл Мортон сообщал, что он побывал в Чикаго, Хьюстоне, Калифорнии и Оклахоме, возвратившись затем домой. Подобные гастроли в то время были обязательным условием бизнеса развлечений повсюду, и Новый Орлеан, как основной поставщик музыкантов, не был исключением. У. К. Хэнди вспоминает, как его гастролирующая труппа «Makhara Minstrels» подобрала двух новоорлеанских кларнетистов в период между 1900 и 1903 г. Вскоре музыканты из Дельты сами открыли большие возможности таких выездных ангажементов.

Нет сомнения, что новоорлеанские джазмены служили примером для музыкантов, где бы они их не встречали во время своих поездок, ибо ничто так не способствует развитию джаза, как объединение его исполнителей. Нет сомнения, что новоорлеанские джазмены в известной степени влияли на честолюбивых молодых ребят в разных городах, которые в свою очередь обучали других исполнителей.

Однако, как мы видели, вся цветная Америка уже была готова принять любые формы джазовых идиом. Поэтому влияние Нового Орлеана не было, да и не могло быть единственным. Пианисты рэгтайма, блюзовые певцы в своих тент-шоу и цветные менестрели уже выступали на американских сценах. На Востоке, например, местный фортепианный стиль, основанный на рэгтайме и на госпел-шаут, являлся современником стилей новоорлеанских пианистов. Уолтер Гулд (по прозвищу «One Leg Shadow»), родившийся в Филадельфии в 1875 г., пианист и продавец лотерейных билетов, и известный пианист Юби Блейк (1883[–1993 гг.]*) называют людей, которые играли кадрили и шотландские песни в стиле, напоминавшем рэгтайм. Их знали просто по кличкам: «Old Man» Сем Мур, «No Legs» Кейси, «Bad» Бад Майнор, «Old Man Metronom» Френч и др. Новый Орлеан не был пионером джаза для этих восточных музыкантов, которые, надо сказать, находились вне сферы его прямого влияния. Насколько слабо новоорлеанский миф отражает действительную реальность, можно показать на примере Поля Хауарда, родившегося в Сьюбенвилле (штат Огайо) в 1895 г. от свободных негритянских предков, музыкальная карьера которого началась в церкви. Религиозная музыка стояла по одну сторону его карьеры, а музыка военных оркестров — по другую. В 1910 г. он приобрел саксофон у бывшего солдата, став, таким образом, первым цветным саксофонистом в Лос-Анджелесе, куда он приехал в 1911 г. Там он благодаря оркестру Фредди Кеппарда, игравшему в начале 1915 г. в мест-

* Здесь и далее в квадратных скобках примечание редактора.



ном водевиле, открыл для себя новоорлеанский джаз, встретился с некоторыми техническими трудностями, пробуя свои силы в коллективной импровизации. Следовательно, Новый Орлеан лишь ускорял развитие любых джазовых тенденций, в каком бы месте они не существовали или возникали.

К 1920 г. джаз был уже национальной музыкальной идиомой с различными диалектами. Вот почему последовательные передвижения джазовых музыкантов отражают не только традиционные маршруты негритянской миграции. Именно эта массовая миграция больше, чем что-либо иное, вытесняла новоорлеанских музыкантов на Север. Начиная с 1916 г., негры, которые прежде были тяжелы на подъем, стали перемещаться на Север в огромном количестве. Так, например, общее негритянское население Нью-Йорка, Чикаго, Филадельфии и Детройта за период с 1910 по 1920 г. почти удвоилось, а затем более чем удвоилось с 1920 г. по 1930 г. (в абсолютных цифрах оно возросло с 226 тыс. в 1910 до 920 тыс. в 1930 г.). Более того, в 1910 г. в стране существовало только 3 города с негритянским населением до 90 тыс. человек, в 1920 г. таких городов было уже 6, а в 1930 г. — 11, включая три больших города с цветным населением свыше 200 тыс. человек. Количество негров в Чикаго утроилось, а в нью-йоркском Гарлеме удвоилось. Если взять только один 1922-й год, то за это время почти полмиллиона негров мигрировало на Север из южных штатов.

Очевидно, джаз распространялся вместе с этими переселенцами. Наряду с обычными неграми из Флориды, Алабамы и Джорджии, которые двигались в основном на северо-восток — в Нью-Йорк, Вашингтон, Балтимор и Филадельфию, там появились и негритянские музыканты. Например, в оркестре Дюка Эллингтона (1926 г.) не было ни одного человека из Нового Орлеана и только один музыкант из Сен-Луи, однако в нем были люди из Массачусетса, Нью-Йорка, Нью-Джерси, Вирджинии, Южной Каролины, Вашингтона и Индианы. И это естественно, так как это был северо-восточный оркестр. Подобно тому, как переселенцы из Дельты охотнее двигались на Север водным путем, так же поступали и музыканты из Нового Орлеана и Мемфиса.

Однако существует своего рода легенда о знаменитых музыкальных центрах страны, которые образовались в результате этой массовой миграции. Большие негритянские районы-гетто в одних крупных городах оказались более восприимчивы к джазу, чем в других, и благодаря этому в них шла более активная музыкальная жизнь. В этом отношении наблюдается один довольно странный факт — чем более индустриальным был тот город, куда переселялись негры, тем менее плодотворным и активным оказывался его джаз. Примерами могут служить Детройт, Кливленд и в какой-то степени сам Чикаго. Немногие негритянские гетто росли быстрее, чем в Детройте, где в 1910 г. было 6 тыс. негров, а в 1930 г. — 120 тыс. Немногие города могли сравниться с Детройтом и по своему индустриальному развитию. Тем не менее, хотя этот город был штаб-квартирой ряда ведущих белых и цветных бэндов (например, «Cotton Pickers» МакКинни, оркестр Жана Голдкетта), с трудом можно назвать какого-



нибудь известного джазового музыканта 20–30-х гг., который действительно происходил бы оттуда. Правда, в период модерн-джаза* Детройт стал одним из наиболее важных на Среднем Западе поставщиков молодых джазовых музыкантов (Дональд Берд, Милт Джексон, Лаки Томпсон и др.). Можно предположить, что относительно хорошо оплачиваемая работа в промышленности привлекала одаренных музыкальными способностями негров, которые в ином случае были бы вовлечены в индустрию развлечений. Хотя, с другой стороны, типично промышленный город Питтсбург оказался исключительно плодотворным на оригинальных джазменов (Эрл Хайнс, Рой Элдридж, Кенни Кларк, Эррол Гарнер, Билли Стрэйхорн, Рэй Браун и др.). Старые южные города Атланта, Чарльстон тоже не были особенно успешны в джазовом развитии по непонятным причинам, как и крупный северный центр Филадельфия, негритянское население которой к 1920 г. почти сравнялось по своей численности с Гарлемом. Но почему же тогда граничащие с Югом города Балтимор, Сен-Луи, Канзас-Сити, Оклахома, где негры составляли всего 30 тыс. человек в 1920 г., сыграли столь важную роль в эволюции джаза? Вследствие ли того, что это были крупные центры коммуникаций? Вероятно, что так. Как говорил Ян Лэнг, перечень всех железнодорожных компаний в Канзас-Сити звучал как заклинание. Вследствие ли того, что эти города не пострадали от депрессии, как города Востока? Может быть, Канзас-Сити оставался таким же открытым для всех городом и мог предложить музыкантам больше работы, чем любой другой город. Фактически история джаза в Канзас-Сити восходит еще к 1890-м гг., когда он был одним из первых центров рэгтайма.

На самом деле нам трудно ответить на все эти вопросы, хотя предположительные ответы и существуют. Еще многое надо исследовать в социологии негритянских мигрирующих общин, многое надо узнать об эволюции их развлечений и провести более тщательный анализ биографий исполнителей джаза, прежде чем может быть разрешена эта удивительная историческая загадка и место легенды займет истина. Пока что мы можем лишь перечислить существующие на сегодняшний день факты.

Небывалый рост цветного населения в крупных городах привел к появлению особого феномена, который обеспечивает основную документацию раннего джаза, а именно расовых записей («race records»). Начиная с 1920 г., компании грампластинок сочли выгодным выпускать соответствующие записи джаза и блюза, предназначенные только для цветного рынка сбыта, а с 1923 г. некоторые компании уже систематически издавали расовые каталоги. Наиболее известной из них была фирма «Okeh» (1923–1935 гг.), каталог которой, наряду с редким фольклорным материалом, включал большую

* Модерн-джаз (англ. modern jazz — современный джаз). Общее обозначение стилей возникших после окончания периода классического стиля и «Эры свинга» (с конца 30-х гг. до настоящего времени). Первым стилем современного джаза считается боп.



часть ранних работ Луиса Армстронга с малыми группами. Благодаря исключительному росту цветного рынка сбыта между 1923 г. и 1927 г., почти каждый артист имел шанс сделать по меньшей мере одну-две сессии записи. Некоторые из этих исполнителей, в основном певицы и пианисты, являются для нас теперь только именами, сохранившимися на двух-трех бесценных дисках: это Бесси Такер, Монтана Тейлор, Ромео Нельсон, Генри Браун и др. Записи цветных джаз-оркестров были недолго ограничены пределами расовых серий, однако такие серии продолжают существовать и до сих пор, например, в виде ритм-энд-блюза.

Аутентичный, чистый джаз не наложил тогда глубокого отпечатка на широкую белую аудиторию, хотя гастроли и пластинки «Original Dixieland Jazz Band» в 1917 г. вызвали временную сенсацию и отметили начало джазового века*. Однако джазовый век по существу начался значительно раньше, и это был не столько век джаза, сколько массового внедрения в обычную популярную и танцевальную музыку некоторых джазовых идиом, включая синкопирование, ритм и эффектные инструментальные новшества. Несомненно, причиной всему этому был джаз, но необходимо сказать, что 97 % того, что слушали под маркой джаза средние белые американцы и европейцы с 1917 по 1935 г., имело столь же мало общего с настоящим джазом, как и костюм тамбурмажора с военной походной формой.

Но триумф этого гибридного джаза был настолько важным явлением в обществе, что мы должны рассмотреть его более подробно. Это произошло благодаря огромной популярности танцзалов и быстрых танцев, пользовавшихся большим успехом среди молодежи. Вообще говоря, типичный популярный музыкальный номер XIX века был основан на сольном или хоровом пении и танцевать под него было довольно трудно, как, например, под песни Стивена Фостера. Но к 1910 г. музыкальные издатели поняли простую истину, что ни одна песня не будет иметь успеха, если под нее нельзя танцевать. Буквально за несколько лет практически все песни были снабжены танцевальной оркестровкой с четким ритмом независимо от того, насколько подходящей для этого была их мелодия. С этой точки зрения поистине незаменимыми оказались рэгтайм и другие джазовые ритмы, которые можно было использовать, чтобы обработать для танцев практически любую мелодию. История обычных популярных танцев, как правило, мало исследована, и мы не знаем в точности, как и почему возникла мода на танцы в боллрум, хотя мы

* Джазовый век (англ. jazz age — век джаза). Условное название периода в истории джаза, датируемого приблизительно 1917–1929 гг. (с конца Первой мировой войны до экономического кризиса в США). «Веком джаза» назвал данный период американский писатель Фрэнсис Скотт Фитцджеральд в книге «Tales of the Jazz Age» (1922 г.). С этим временем связано сенсационное «открытие» джаза, приведшее к его бурному расцвету и повсеместному распространению. Хронологически указанный период совпадает с периодом классического джаза и началом перехода от него к «свинговой эре».



можем проследить это явление в его коммерческом аспекте. Первый танцевальный марафон организовал Сид Громен в голливудском театре в 1910 г., затем настало время знаменитой танцевальной пары Вернона и Айрин Касл, потом появились дешевые танцы в парках, организованные в Цинциннати отцами города в 1914 г., танцевальные вечера в Нью-Йорке накануне Первой мировой войны и т. д. Видимо, отсюда все и началось. В Англии время танцзалов наступило несколько позже — с открытием «Hammershith Palace» в 1919 г., когда там выступал «Original Dixieland Band». Однако все это является вторичным фактом возникновения танцевальной моды, нежели ее объяснением, которое интересует нас гораздо больше. Я полагаю, что танцевальная мода тесно связана с ослаблением викторианских условностей социального поведения и других нравственных ценностей, характерных для XIX в., и особенно с эмансипацией женщин.

Во всяком случае, танцевальная мода начала XX в. явилась толчком для поиска новых, быстрых и необычных танцевальных ритмов и соответствующего аккомпанемента, так что наиболее традиционные танцы конца XIX в., в том числе вальс, были в конечном счете оттеснены ритмическими африканизмами музыки северных и южных американцев.

Начиная с 1900 г., изобретение новых ритмических танцев стало своего рода индустрией. Турки трот, банни хаг* и другие танцы в 1910–1915 гг. привели к созданию окончательной и долговечной формулы танца, получившего название «фокстрот». Надо сказать, что без фокстрота и его разновидностей, например, шимми, особенно популярного танца в Европе в 20-х гг., триумф гибридного джаза в популярной музыке был бы немислим, как и продвижение латиноамериканских ритмов, основанных главным образом на адаптации танго, вошедшего в моду накануне Первой мировой войны. Последующие танцевальные новинки «Black Bottom», «Charlestone», «Lindy Hop», «Big Apple» и др., заимствованные в основном из тех же неиссякаемых источников Среднего Запада и Гарлема, были по большей части лишь временной модой.

Всякая танцевальная мода автоматически сопровождалась дальнейшим проникновением афро-американских музыкальных идиом в популярную музыку — даже пара Касл выступала под аккомпанемент цветного бэнда, а ударные соло, столь действующие на обывателей, вошли в моду уже в 1914–1916 гг. Около 1912 г. в популярную музыку начал проникать блюз. Именно в эти годы (1912–1916) У. К. Хэнди опубликовал некоторые из своих знаменитых работ «Memphis Blues», «Saint Louis Blues», «Bealy Street Blues», «Yellow Dog Blues», а в 1916 г. уже можно было наблюдать борьбу между издателями

* Соответственно: «индюшачья походка», «кроличьи объятия», «лисий шаг». В те времена всеобщей моды на новые танцы, они создавались и назывались по аналогии с движениями животных: «медвежонок гризли», «верблюжий шаг», «хромая уточка» и т. п.



популярной музыки за приоритет «своих» блюзов над блюзами конкурентов. Примерно с этого же времени слово «джаз» (или как было в начале — «джас») стало использоваться в качестве общего ярлыка для новой танцевальной музыки, хотя мало кто тогда знал, что оно прежде уже использовалось в негритянском сленге в другом, далеком по смыслу значении. Термин «джаз» был воспринят быстро и повсеместно, поскольку к 1916–1917 гг. необходимость такого общего смыслового названия была очевидной. Существовал не только известный «Original Dixieland Band», который был действительно джаз-бэндом, но и множество конкурирующих изобретателей джазовых танцев, а продукция издателей Тин Пэн Элли на каждом шагу пестрела словом «джаз», включая и Ирвинга Берлина, который быстро отбросил марку рэгтайма и переключился на джаз. Все это началось с 1917 г. Бывшие полувойенные, менестрельные и танцевальные оркестры, например, Вилбура Светмена, Айшема Джонса, Пола Уайтмена, спешно меняли стиль, а те, кто не мог этого сделать, просто добавляли саксофон к струнному трио и называли это джаз-бэндом. Ближе к концу 1917 г. подобные составы уже образовались и в Англии (см. Д. Бултон «Джаз в Англии», Лондон, 1958 г.).

Возникновение этой музыкальной смеси не могло не отразиться на аутентичном, чистом джазе. Именно из таких популярных бэндов в чистый джаз пришел саксофон. Новоорлеанские музыканты практически никогда его не использовали. Некоторые менестрельные бэнды заимствовали саксофон из военных оркестров, как например, группа «Makhara Minstrels», когда там работал У. К. Хэнди. Та сентиментальность, которая стала торговой маркой популярной музыки стиля свит в 20-е гг., определялась именно саксофоном. Возьмем, к примеру, знаменитое саксофонное звучание свит-бэнда Гая Ломбардо. Можно сказать, что саксофоны вошли в джаз именно потому, что они были популярны среди публики. Так, Кинг Оливер решил принять в свой бэнд двух саксофонистов в начале 20-х гг., поскольку другой оркестр привлекал посетителей звучанием этих инструментов. Кроме того, популярные песни послевоенного периода составляли значительную часть стандартного джазового репертуара в 20-е гг. особенно среди белых оркестров и способствовали записи многих джазовых и блюзовых номеров. Характерный репертуар диксилендового джаз-бэнда в то время состоял в основном из таких номеров, как «Indiana» (1917 г.), «After You've Gone», «Ja-Da» (1918 г.), «Someday Sweetheart», «I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate», «Ain't Gonna Give Nobody None of My Jelly Roll» (1919 г.), «Margie», «Avalon», «Japanese Sandman», «Ida» (1920 г.) и пр.

Пожалуй, наиболее интересное в этой джазовой моде заключалось в том, что с самого своего начала она рассматривалась как символ движения, как нечто большое и важное. Разумеется, моралисты объявили ей войну вследствие ее прямой связи с жизнью низших слоев общества. Хорошо известна резкая отповедь новоорлеанской газеты «Таймс-Пикаюн», которая в своем выпуске от 20 июня 1918 г. писала следующее: «Откуда берется джаз и джаз-бэнды?



Что является причиной джаза? Он происходит из того же самого источника, что и бульварная литература. Разумеется, можно пойти дальше и сказать, что джаз — это просто синкопированное и контрапунктное неприличие. Как и любой непристойный анекдот, его слушали вначале с нездоровым румянцем и занавешенными окнами. Как и любой грех, он становился со временем все более наглым до такой степени, что даже стал угрожать нашей нравственности и скромности. Новый Орлеан особо заинтересован в решении этой проблемы, так как распространяются слухи, будто бы эта форма музыкального греха родилась в нашем городе. Если даже это и правда, то мы утверждаем, что колыбелью джаза были исключительно сомнительной репутации предместья и трущобы. Мы не признаемся в отцовстве этой музыки, а поскольку уж такие сплетни ходят, мы должны первыми потопить эту гадость от имени цивилизованной части нашего общества. Наша гражданская честь призывает нас к уничтожению музыки, которую разная голь и плебеи называют джазом». И это было именно в то время, когда джаз уже был реальностью, перевернувшей всю музыкальную жизнь Америки.

«Этот ужасный джаз должен уйти!» — восклицает «*Lady's Home Journal*» в декабре 1921 года. Раввин Стивен Вайс, с природным талантом священника на заявления подобного рода, утверждал, что «когда Америка получит обратно свою душу, джаз уйдет, но не раньше. Джаз будет изгнан в темные притоны, откуда он появился и куда он вернется после того, как возродится душа Америки». Реакция консервативных музыкальных критиков была не менее поразительной — тому можно найти множество примеров в подшивках «*Musical Times*».

С другой стороны, авангардисты культуры, будучи полными энтузиазма людьми, приветствовали джаз как музыку «машинного века», как музыку будущего, как живительную силу примитивных джунглей и т. п., обычно основывая свое мнение на прослушивании оркестров типа Джека Хилтона, который, насколько я сам помню, считался последним словом в джазе в Центральной Европе в 1928–1933 гг. Одним из более поздних характерных примеров такого отношения является статья «Сердце джаза» Ж. Левеска («*Jazz Hot*», 1938 г.), который цитировал Бергсона, Стравинского, Минковского, Аполлинера и др. и, доказывая, что джаз — это жизненная сила и энергия, которая проявляется и в других областях, где «жизнь утверждает себя свободно и мощно». В качестве аналогичных примеров в статье упоминались Наполеон, Теодор Рузвельт, Чарли Чаплин, Генри Форд, Артур Рембо, Казанова и автогонщик Малкольм Кэмпбелл. Правда, как это ни странно, там не было ссылок на Кокто, Пикассо или Фрейда. В самом деле, многие музыканты-авангардисты, как, например, Эрнест Ансерме и Дариус Мийо в своих высказываниях о джазе отличались пронизательностью и широтой взглядов, тогда как другие отказывались понимать «эту музыку, которая столь же механизирована и точна, как машина».

И внутри самого гибридного джаза происходила честолюбивая борьба, которую редко можно наблюдать среди дельцов Тин Пэн Элли. Джазовые ис-



полнители смутно чувствовали, что их музыка должна быть достаточно серьезной. Например, известное выступление Пола Уайтмена в Золиен холле в 1924 г., было устроено именно для того, чтобы убедить скептиков, что симфо-джаз можно рассматривать как академическую музыку, заслужило лишь насмешки со стороны серьезных музыкантов и критиков, которые оценили его только как попытку представить джаз на академической сцене. «Рапсодия в стиле блюз» Джорджа Гершвина, которая исполнялась там впервые, была действительно заслуживающей уважения концертной пьесой в духе легкой классической музыки с джазовой окраской. Джаз страстно жаждал официального признания в качестве чего-то большего, чем просто танцевальной музыки, с тех самых пор, как он возник на далеком Юге.

Благодаря граммофонным пластинкам и моде высших классов общества на все американское, наряду с известностью Генри Форда, Чарли Чаплина, летчика Чарльза Линдберга и экзотикой «сухого закона», гибридный джаз распространялся по всему миру с невероятной скоростью. Однако ближе к концу 20-х гг. началось заметное увлечение подлинным, чистым джазом, особенно среди любителей в Европе, а затем и в самой Америке. Причиной такого увлечения в Европе были импортируемые грампластинки, наигранные белыми нью-йоркскими музыкантами, а затем гастроли великих цветных джазменов и их записи.

К тому времени, когда волна депрессии прокатилась по всем Соединенным Штатам, в Европе уже существовало несколько сотен, но еще не тысяч любителей настоящего джаза. Несомненно, джазовые историки подчас преувеличивают катастрофический эффект экономического кризиса для джазовой музыки, хотя и очевидно, что плохие времена должны отрицательно влиять на любую отрасль, которая зависит от наличия свободных денег у людей. Джаз в Америке отнюдь не умирал между 1929 г. и началом «свингового бума» в 1935 г. Сохранились многие цветные биг-бэнды, которые играли на танцах, работали в клубах Чикаго и Канзас-Сити, в крупных боллрум Гарлема. Дюк Эллингтон, Джимми Лансфорд, Уильям МакКинни, Бенни Моутен, Эрл Хайнс, Флетчер Хэндерсон, Кэб Коллоуэй, Луис Рассел, Энди Кирк и др. успешно пережили депрессию. К тому же для биг-бэндов это были годы формирования их собственного стиля. С другой стороны, многие менее значительные музыканты и вокалисты, которые зависели от процветания негритянского рынка сбыта и предпочитали работать в малых джазовых составах, оказались на улице. А для индустрии записей экономический кризис явился невероятной катастрофой: с 1927 по 1934 г. продажа пластинок упала на 94 %.

Но и небольшой европейский рынок сбыта в те годы мог, по крайней мере, гарантировать продажу записей, содержащих определенные стили джаза, на которые американского спроса фактически не было. Наиболее характерными образцами таких записей были записи крупнейшего мецената джаза Джона Хэмонта для английской граммофонной компании в 1933 г. Европа предоставляла временную работу для прибывающих американских му-



зыкантов, хотя политическая ситуация в Европе ограничивала их зарубежные гастролы в 30-е гг. (например, фашизм в Германии и Италии, гражданская война в Испании, разногласия между английским и американским музыкальными союзами, растущая культурная изоляция СССР, и т. д.). Луи Армстронг впервые гастролировал в Европе в 1932 г., а затем в 1933–1935 гг., Фэтс Уоллер провел там большую часть 30-х гг., Бенни Картер был в Европе с 1935 по 1938 г., Коулмен Хокинс с 1934 по 1939 г., Сидней Беше неоднократно приезжал туда с 1928 по 1938 г., а некоторые музыканты вообще уезжали жить в Европу на длительный срок. Трубач Билл Коулмен живет в Париже с 1933 г., пианист Тедди Уэзерфорд перебрался в Шанхай в 1934 г., а кларнетист Руди Джексон поселился в Индии (Бомбей). Их присутствие там, естественно, способствовало увеличению числа любителей джаза по другую сторону Атлантики.

Европейские попытки играть аутентичный джаз также начались во второй половине 20-х гг. Группа Фреда Элизальда, созданная в 1927 г., была своего рода пионером этого джаза в Англии. В основном это были собранные для записи оркестры, в которых уже существовала «пятая колонна» истинных любителей джаза, иногда ухитрившихся уговорить руководителей студии записать чистый джаз. Действительно, почему бы им было не рискнуть сорока пятью фунтами, покрывшими всю зарплату музыкантов за одну сессию записи? Так, например, было с оркестром Спайка Хьюза. Начиная с 30-х гг., аудитория любителей хот-джаза была уже достаточно велика, чтобы открывать собственные клубы и привлечь внимание публики. Первый такой джаз-клуб в Норвегии был организован еще в 1928 г. Один известный ныне музыкальный издатель посчитал стоящим организовать концерты записей хот-джаза в Лондоне в 1930 г., а к 1935 г. в Дании уже проводились джазовые лекции в школах и по три ежегодных джазовых концерта, субсидируемые ведущими издательствами и редакциями газет. Серьезным джаз-клубом и оригинальным представителем европейского джаза был знаменитый квинтет «Hot Club of De France» в Париже (1934–1939 гг.), его солистом был замечательный цыган-гитарист Джанго Рейнхардт, умерший в 1953 г. Значительное количество евро-американских сессий записи проводилось, главным образом, в Голландии и во Франции, которые, благодаря своим интеллектуальным глашатаям: писателям, критикам и коллекционерам джаза, вскоре стали европейскими центрами джазовой музыки.

Депрессия почти изгнала аутентичный джаз из Америки, в середине 30-х гг. джаз с триумфом восстановил свою популярность в этой стране. В 1935–1940 гг. различные версии популярной музыки снова капитулировали перед джазом и получили название «свинг», как это уже было в 1914–1920 гг. Более того, теперешний джаз был значительно более серьезным и похожим на настоящее искусство, чем это было в те дни, когда озобоченные бэнд-лидеры наспех вводили в свои составы саксофоны и включали некоторые элементы синкопирования в аранжировки наподобие вальса «Голу-



Милт Джексон, Арт Фармер, Бенни Голсон

бой Дунай», который затем исполнялся как «Голубой Дунай блюз». Фактически популярная музыка почти полностью адаптировала инструментальную технику и аранжировки, разработанные негритянскими биг-бэндами в течение предыдущих 20-х гг. Этот процесс был более легким, поскольку новшества в аутентичном джазе сами являлись результатом влияния популярной музыки, не говоря уже о естественном желании цветных музыкантов встать на путь хорошо оплачиваемых белых исполнителей поп-музыки. Во всяком случае, различие в жанре между хот-оркестром «Короля свинга» Бенни Гудмана и обычным свит-бэндом было гораздо меньше в 1935 г., чем подобное же различие в 1917 г., когда патронам кафе Райзенвебера в Нью-Йорке приходилось убеждать посетителей в том, что музыка «Original Dixieland Jazz Band» предназначена для танцев.

Таким образом, вопрос о причинах победы свинга в середине 30-х не является особенно сложным, как и вопрос о причинах капитуляции поп-музыки перед джазом в 1914–1920 гг. В любом случае это не могло произойти раньше, так как инструментальные и оркестровые нововведения, определившие стиль «свинг», едва ли могли появиться раньше второй половины 20-х гг., а депрессия только ускорила этот процесс. Привлекательность свинга заключалась, главным образом, в комбинации исключительно устойчивого ритма и значительного объема звучания биг-бэнда. Сплошная стена звуков в сочетании с пульсирующим напором ударных, который иногда прерывался виртуозной



сольной партией, неумолимо действовала на слушателя. Это была основная музыкальная формула свинга. Более всего свинг привлекал молодежь. Свинговый бум, охвативший значительную часть публики от 21 года и моложе, начался в середине 30-х гг. Во всяком случае, именно молодежь, особенно белые студенты из колледжей, создала моду на свинг. Оркестр «Casa Loma» Глена Грея, предшественника Гленна Миллера, пользовался огромной популярностью среди студенческой аудитории в начале 30-х гг., и был первым белым биг-бэндом с последовательной джазовой политикой, пионером свинга. Оркестр Бенни Гудмана, организованный в 1934 г., вначале не пользовался особым успехом, пока в 1935 г. в Калифорнии он также не обратился к молодежи и студентам. Дело в том, что свинговая публика была главным образом танцующей публикой, но с определенным отличием. Свинг был музыкой активного слушания, которое выражалось в притоптывании ногами, прищелкивании пальцами, покачивании корпусом с одновременным внимательным прослушиванием. Это была больше музыка для уха, чем для ног. Именно в этот период среди любителей свинга появился обычай окружать сцену, на которой играли джаз-оркестры, что впоследствии стало неотъемлемой частью всех джазовых мероприятий. Тенденция слушать музыку, окружив эстраду, была присуща не только одному свингу: ведущий свит-бэнд Гая Ломбардо завоевал национальный успех благодаря тому, что его слушала огромная радиоаудитория. Развитие радио вообще сыграло большую роль в распространении популярной музыки и джаза, так как благодаря ему музыка легко могла войти в каждый дом. Не менее характерным продуктом эпохи свинга были повсеместные гастролы различных биг-бэндов, дающих концерты, разнообразные шоу и игравших на танцах. Но поскольку оркестры такого типа работали преимущественно в США, то свои зарубежные позиции свинг завоевывал, главным образом, посредством граммофонных записей. Поэтому европейская публика была менее знакома со свингом, чем с гибридным джазом в 20-х гг.

Тем временем происходили другие общественные сдвиги, которые придали аутентичному джазу интернациональный, массовый характер и в конечном счете сделали его коммерческим. Возникло так называемое движение ривайвл, заметные результаты которого впервые проявились уже в 1938–1939 гг., а в конце Второй мировой войны и в первые послевоенные годы оно приобрело действительно массовый характер в Америке и в Европе. Это было совершенно уникальное явление, и его нельзя было считать ни следствием внутренней логики джазового развития, ни следствием внешней логики развития коммерции. Движение возрождения было почти полностью продуктом действий интеллектуалов, которые прежде всего преследовали цель возродить забытые, чистые истоки джаза и, следовательно, народную музыку. Новый курс правительства Рузвельта в Америке дал им мощный политический импульс. Его эпоха, гордо провозгласившая возврат к исконным основам американской внутренней политики, создала естественные условия для возврата к основам американской культуры. Многие организаторы и зачинатели возрождения в Илли-



нойсе, Теннесси и Алабаме поощряли исполнителей блюза, спиричуэл и народных песен по той простой причине, что это был живой культурный язык народа. Сельские скрипачи и гитаристы, как, например, Лидбелли, который в то время был открыт и записан для Библиотеки Конгресса, с равным успехом исполняли светские и религиозные песни в одной и той же манере.

Таким образом, в период с 1935 по 1941 г. можно было наблюдать, как интеллектуалы «шли в народ», коллекционировали и записывали народную музыку. Старые и новые американские народные песни стали частью жизненной атмосферы многих американцев — ни одна вечеринка в Гринвич Виллидж, ни одна встреча сценаристов Голливуда не обходилась без какого-нибудь артиста из народа, который мог бы спеть под гитару балладу типа «John Henry». Среди забытой музыки был также воскрешен и ранний джаз. Братья Ломаксы из Библиотеки Конгресса собрали наиболее впечатляющую коллекцию новоорлеанского джаза, в 1938 г. они записали креольского Бенвенуто Челлини — пианиста Джелли Ролл Мортонна, который довольно смело называл себя «единственным изобретателем джаза». Результаты проделанной ими работы в конечном счете значительно помогли созданию джазовой классики.

Движение принимало форму протеста против усиления коммерческих тенденций в джазе в эпоху свинга. В то время, как газеты пестрели статьями о чистом джазе, стала нарастать ностальгия по добрым старым дням, когда лишь посвященные могли понять и оценить джаз. Примерно с 1938 г. коллекционеры и критики начали систематически организовывать записи забытых джазовых и блюзовых артистов, особенно оригинальных исполнителей, пытавшихся воскресить аутентичный, новоорлеанский джаз. Особого внимания заслуживает сессия записи, превосходной группы новоорлеанских джазменов с участием Сиднея Беше, Мезза Меззроу и др., организованная французским критиком Панасье, а публикация Ремси и Смитом в 1939 г. знаменательного сборника «Jazzmen's», ставшего первым крупным исследованием джазовой истории. Среди любителей джаза всего мира каждая такая запись или публикация, вначале импортируемая в единичных экземплярах из Америки, производила настоящую сенсацию. В самой Америке активисты возрождения джаза шли еще дальше, и к середине 1943 г. практически добились полного воскрешения давних новоорлеанских традиций в джазе, они всячески поощряли активность «олд-таймеров», покупали им новые трубы и зубные протезы, устраивали публичные выступления. Центром этого движения стала Калифорния.

Молодые белые музыканты* занялись тщательной реконструкцией оригинального новоорлеанского стиля. Лу Уоттерс и его «Yerba Buena Band», появившийся в Сан-Франциско в самом конце 1939 г., пользовался горячей поддержкой белых студентов из университетов Стенфорда и Беркли. Оркестр Уоттерса был пионером движения, создавшим, вероятно, наиболее характерный

* По причинам, которые будут обсуждаться ниже, молодые негры довольно прохладно относились к «возрождению» вообще.



«белый стиль» в истории джаза. Хотя Боб Кросби организовал полукоммерческий оркестр диксиленда еще в 1937 г., а в 1939 г. Магзи Спэниер в Чикаго и Эдди Кондон в Нью-Йорке выступали со своими группами традиционного джаза. Впрочем это были люди старшего поколения, а не молодежь. Медлительность, с которой записи молодых белых музыкантов выпускались в Европе, не считая территорий, оккупированных нацистами, где американский джаз был запрещен, заметно отсрочила возникновение молодых белых групп «возрождения» за пределами Америки. Но в 1943 г. в Австралии уже появилась группа Грэхэма Белла, а в 1944 г. звезда Нового Орлеана уже взошла в английском графстве Кент (диксиленд Джорджа Уэбба), а после освобождения Европы такие оркестры появились в Париже (Клод Лютер), Голландии («Dutch Swing College Band») и других местах. Небольшие джаз-оркестры с трубами «под Армстронга» и кларнетистами «под Джонни Доддса» вскоре стали неотъемлемой частью западноевропейской музыкальной сцены.

Правда, по политическим причинам Восточная Европа долгое время была изолирована от джаза. Почему, например, в России официальные власти были так непримиримо настроены против джаза, остается совершенно неясным, ведь фактически они ничего о нем не знали. Глубокое предубеждение против джаза тем более непонятно, что русские всегда были весьма активными защитниками музыки, тем более народной, и имели своих первоклассных музыкантов. Я полагаю, джаз считался там «упадочным искусством» потому, что он не соответствовал образцам пуританского социального приличия, которые хотели утвердить официальные власти. А ведь даже самые восторженные сторонники джаза, убежденные в его нравственных и других положительных качествах, не будут утверждать, что джаз имеет какие-либо историческое или естественное родство с пуританизмом. В результате этого в странах Восточной Европы до середины 50-х гг. о джазе знали в буквальном смысле только понаслышке. Однако примечательно то, что когда эти ограничения были смягчены в 1955–1956 гг., в Польше, Чехословакии и Восточной Германии в первую очередь возникли именно группы «возрождения» диксиленда, т. е. традиционного джаза.

Тем временем джаз совершил еще один важный шаг — он завоевал Африку. Поразительно быстрая урбанизация Африки с 1940 г. привела к потребности в популярной музыке городского типа, местная популярная индустрия уже не могла удовлетворить этим требованиям. Таким образом, в Западной Африке возникла музыка, основанная в значительной степени на местных идиомах, смешанных с карибским влиянием и частично с новоорлеанским джазом. С другой стороны, в Южной Африке, особенно в Йоганнесбурге, цветное население постепенно пришло к некой разновидности американского джаза, по своему звучанию напоминавшему биг-бэнды эры свинга. И сегодня Южная Африка является, пожалуй, наиболее процветающим центром творческого джаза за пределами Америки.

Следовательно, к середине 50-х гг. джаз стал уже международной музыкальной идиомой. Правда, он встречал известное сопротивление в странах,



музыкальные традиции которых были совершенно не-европейскими или не-африканскими, например, в мусульманском мире и в Азии (кроме Японии, всегда открытой западным влияниям), а также в странах с особенно сильными собственными традициями популярной музыки, например, иберийской и испано-португальской. Андалузское фламенко за время существования джаза значительно распространилось внутри областей испанского влияния, хотя вне их пределов оно не имело особого веса в популярной музыке. Латиноамериканская музыка, с другой стороны, тоже оказывала сопротивление западной популярной музыке и джазу, ее атаки заострялись с помощью танго, румбы, самбы и мамбо, пока она, наконец, сама не вторглась в область джаза афро-кубинским джазовым стилем. Карибская музыка в Америке и Европе распространялась довольно умеренно. Существующие в каждой стране собственные традиции легкой и популярной музыки накладывали свой отпечаток на джаз, и не препятствовали появлению смешанных образований. Итальянские канцоне, французский шансон, аккордеонная музыка и различные другие типы идиом сыграли здесь большую роль. Вообще говоря, джаз в любом виде никогда не обладал музыкальной монополией в той или иной стране. И это естественно. Даже в США другие формы популярной музыки всегда существовали независимо от джаза, повсюду сохранялись старинные виды танцев, занимавшие теперь более скромное положение, например, вальс. Опять-таки, за исключением наиболее развитых англосаксонских областей, джаз гораздо медленнее проникал в сельскую местность, чем в города любой страны. Но не может быть никакого сомнения в том, что джаз сегодня является всемирной идиомой и не только в гибридной форме джазово-танцевальной музыки, но и в своем чистом виде. И если бы не ряд политических причин, то джаз, безусловно, получил бы еще большее распространение.

Насколько масштабы распространения джаза можно считать следствием мирового престижа Америки, американской пропаганды и того доминирующего положения, которое Америка занимает в мировой индустрии развлечений, является весьма спорным вопросом. Скорее всего, эти факты не играли здесь главную роль, за исключением, быть может, первоначального распространения гибридного джаза в 20-е гг. Крупнейший орган пропаганды американского образа жизни, знаменитый Голливуд, уделял очень мало внимания джазу, поскольку он был и остается представителем вкусов меньшинства в Америке. Сама по себе американская индустрия популярной музыки была гораздо менее способна на проникновение в другие страны вне англосаксонской сферы влияния, чем сам джаз. И вплоть до настоящего времени Тин Пэн Элли по существу не могла и не может сколь-нибудь заметно изменить национальные образцы французских, немецких, итальянских или испанских популярных песен. Фактически джаз, особенно аутентичный джаз в своих разнообразных формах, прокладывал себе путь к мировому признанию, опираясь лишь на свои собственные силы. И только тогда, когда ему удалось добиться этого признания, американское правительство, в свою очередь, признало его



как средство пропаганды «американского образа жизни». Поэтому примерно с 1947 г. распространение джаза в той или иной степени уже пользовалось некоторой поддержкой официальных властей: радиопередачи, гастроли выдающихся музыкантов за рубежом в качестве послов культуры и т. п. Однако к тому времени джаз уже проделал большой путь и без этой поддержки.

Оценивать современный период распространения джаза сейчас, вероятно, еще слишком рано, так как мы неизбежно будем говорить о внедрении ритм-энд-блюза в популярную музыку, джазовых ритмов в рок-н-ролл и даже в английскую скифл-музыку. Все проникновения произошли в середине 50-х гг. Во многих отношениях это, пожалуй, самое огромное завоевание, сделанное джазом, поскольку всем ясно, что ритм-энд-блюз не только захватил монополию в обычной популярной музыке Америки и Англии, но и распространился по всему миру в виде поп-музыки гораздо шире, чем любая предыдущая продукция Тин Пэн Элли. Может быть, это произошло потому, что современная мода на ритм-энд-блюз свела его музыкальную привлекательность к самым простейшим элементам: элементарный бит и громкое, крикливое пение. В Америке это явление было результатом деятельности популярной индустрии, как с джазом в 1914–1920 и 1935–1940 гг. В Англии, однако, эта мода имела более интересные источники в виде спонтанного и некоммерческого движения молодых любителей музыки, играющих на гитарах и импровизированных ритмических инструментах и включавших в свой репертуар народные песни. Эти так называемые скифл-группы, появившиеся за несколько месяцев, а затем не выдержавшие коммерческого давления, были прямыми потомками новоорлеанского «возрождения». Первоначально они состояли из певцов и гитаристов ривайвл-бэндов, которые развлекали публику блюзами и народными песнями по типу Лидбелли*. Аудитория скифл и рок-н-ролла

* Настоящее имя Ледбеттер Хадсон (Ledbetter Hudson) «Хадди» (Huddie) (29 января 1889 г., Мурингспорт, Луизиана — 6 декабря 1949 г., Нью-Йорк) — американский фолк-музыкант, песенник, певец, гитарист. Родился в крестьянской семье. С раннего возраста интересовался музыкой, игрой на гитаре. Юношей покинул дом, чтобы странствовать. В 1915 г. познакомился с одним из основоположников техасского стиля Блайнд Лимоном Джефферсоном (Blind Lemon Jefferson) и сопровождал его в качестве поводыря и ученика. К 20-м гг. Лидбелли мог играть на гитаре, мандолине, губной гармонике, фортепиано и аккордеоне, но своим основным инструментом выбрал 12-струнную гитару. С 1934 г. Лидбелли живет в Нью-Йорке. Его друзьями и партнерами по творчеству становятся Вуди Гатри (Woody Guthrie) и Пит Сигер (Pete Seeger), Санни Терри (Sonny Terry) и Брауни МакГи (Brownie McGhee). Он много записывается и для Библиотеки Конгресса США, и для небольших фирм, специализировавшихся на пластинках с народной музыкой, вроде Folkways. В 1986 г. имя Лидбелли внесено в Зал славы основателей блюза (Blues Foundation Hall Of Fame). В 1988 г. фирма Columbia выпустила альбом Folkways: A Vision Shared, в котором песни Лидбелли и Вуди Гатри исполняют такие артисты, как Тадж Махал (Taj Mahal), Брюс Спрингстин (Bruce Springsteen), Боб Дилан (Bob Dylan) и другие. В том же году его имя внесено в Зал славы рок-н-ролла.



групп состояла почти исключительно из подростков и молодежи, и я полагаю, что привлекательность этой музыки была основана, главным образом, на инфантилизме. Хотя к началу 60-х гг. мода на эту музыку начала постепенно падать, элементы ритм-энд-блюза остаются по сей день мощным средством, используемым популярной музыкой для молодежи.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ДЖАЗА

Спустя 40 лет после публикации «St. Louis Blues» (1914 г.) джаз стал международным музыкальным языком. Современный американский импресарио мог объявить о своем плане собрать интернациональный джаз-оркестр, включающий музыкантов из тринадцати европейских стран, и это не было бы пустой рекламой, так как с равным успехом он мог бы набрать музыкантов и с других континентов. Однако долгое время такой интернациональный джаз оставался лишь второсортной версией американской джазовой музыки. История развития и трансформации джаза, в отличие от истории его распространения, остается чисто американским предметом исследования. В этой главе делается попытка рассмотреть историю трансформации джаза в правильной перспективе. Нам необходимо заняться этим хотя бы потому, что внутреннее развитие джаза было столь же быстрым и поразительным, как и его распространение. Развитие западной классической музыки, по стандартам исторического прошлого, проходило довольно быстро и измеряется столетиями. Джаз подвергся не менее глубокой и революционной трансформации всего за десятилетия. Путь от новоорлеанских похоронных процессий до джазовых экспериментов Чарли Мингуса* не менее огромен, чем путь от Монтеверди до Альбана Берга**.

Для удобства мы можем условно подразделить всю историю джаза на четыре главных периода: 1) доисторический (1900–1917 гг.); 2) древний (1917–1929 гг.); 3) средний (1929–1940 гг.) и 4) современный (с 1940 г. до наших дней). Эти периоды можно обозначить и так: рэгтайм, джаз, свинг, боп или кул. Мне бы не хотелось спорить с исследователями, которые предпочитают датировать или подразделять эти периоды как-то иначе или называют их по-другому. Я буду придерживаться этой периодизации. Историк джаза легко обнаружит ряд последовательных поворотных пунктов, например, возвышение джаза до статуса квазихудожественной музыки и вторжение блюза в популярную музыку, но гораздо лучше рассматривать весь этот процесс

* Чарльз Мингус — один из самых выдающихся и ищущих контрабасистов джаза, родился в 1922 г. в г. Ногалесе, штат Аризона. Написал более ста композиций, является одним из немногих настоящих новаторов в джазе. Одно время он возглавлял собственную фирму звукозаписи «Дебют».

** Берг (Berg) Альбан (1885–1935 гг.), австрийский композитор. Один из виднейших представителей экспрессионизма в музыке.



в исторической перспективе. Доисторический и древний джаз удобнее рассматривать вместе.

К доисторическому и древнему джазу относятся следующие стили, как нью-орлеанский, диксиленд, чикагский и нью-йоркский. Это была музыка малых импровизирующих оркестров с элементарными аранжировками, музыка блюзовых певцов и пианистов. Джаз среднего периода был по существу музыкой больших коммерческих бэндов, в составе которых были звездные исполнители. Здесь было гораздо больше композиций и аранжировок, которые требовали высокой техники исполнения. В современный период джаз опять возвращается к импровизации в пределах малых групп. Это происходит либо в форме тщательной реконструкции древнего джаза — движение «возрождения», либо в виде шага вперед к революционной музыке джазового авангарда* — стилю боп, из которого затем хронологически возник гибрид между джазом и классической музыкой — стиль кул. В социальном отношении древний джаз был музыкой южных негров, первого поколения негров, переселившихся на Север. Частично эта музыка признавалась и слушалась белой аудиторией. Джаз среднего периода был музыкой негров, осевших в больших городах, и широкой аудитории белой молодежи. Современный джаз был и остается авангардной музыкой, предназначенной для музыкантов и интеллектуалов, хотя эта аудитория постепенно расширяется, так как изначально необычное звучание затем становится знакомым и привычным, как это было с живописью Матисса и Пикассо в начале XX века. Джаз в эпоху «возрождения» вообще не являлся музыкой для цветной аудитории, и был адресован только белой молодежи и интеллектуалам. В Европе возрожденный диксиленд быстро стал стандартным типом танцевальной музыки среди юношества.

Наряду со всеми этими джазовыми модами один вид музыки продолжал оставаться относительно неизменным, а именно блюз. Публика из простых, необразованных негров, которые составляли основную джазовую аудиторию, оставалась верной больше блюзу, чем различным другим стилям джаза, во всяком случае, после 20-х гг. Именно поэтому джаз среднего периода со свинговыми бэндами Чика Уэбба и Лайонелла Хэмптона пользовался огромной популярностью в цветных кварталах больших городов. И, вероятно, именно поэтому рок-н-ролл, в сущности основанный на джамп-блюзе, оказал большее влияние на негритянскую публику, чем все предыдущие джазовые моды. Блюз, городской и сельский, всегда был постоянной величиной в истории развития джаза.

Этими краткими замечаниями я, конечно, не могу дать читателю полное представление об истории развития джаза. Они предназначены для того,

* Не следует забывать, что эта монография была написана 45 лет тому назад, поэтому термин «авангард» тогда был вполне применим к музыке, созданной в середине 40-х гг., и для многих она была сложна и революционна. Пройдет буквально десять лет, и в джазовом музыкознании «джазовый авангард» уже будет обозначать радикальные изменения, сделанные черными ортодоксами свободного (free) джаза.



чтобы читатель мог ориентироваться в мире джаза, как он пользуется картой расписания авиалиний, которые, конечно, не являются точным географическим атласом, но они точно обозначают все важные маршруты и узловые пункты. В истории джаза существует два поворотных пункта. Первый — переход от старомодной народной музыки к смеси из народной и коммерческой музыки, и возрастающее отстранение джазового музыканта от своей прежней публики. В целом развитие джаза вплоть до 1941 г. следовало именно этой тенденции. Второй поворотный пункт — революция в джазе и появление стилей боп и кул; воскрешение архаизмов благодаря движению возрождения. В некотором смысле это было результатом тех же тенденций, которые доминировали в раннем джазе, но одновременно это было и следствием идеологической революции, в которой важную роль играли политические элементы. Этот вопрос можно рассматривать и по-другому. Джазовая эволюция до конца среднего периода была следствием деятельности популярных музыкантов, игравших обычно перед публикой, жаждущей развлечения. Джазовая революция 1941 г. была продуктом мыслящих музыкантов, игравших перед сознательной, сведущей публикой, т. е. это была музыка современной культуры интеллектуального меньшинства. Как говорил Гарри Карни, модерн-джаз уже не исполнялся только для удовольствия, для денег или для повышения технического мастерства — это был своего рода манифест, иной раз подсознательный, в котором был заключен бунт против капитализма, против коммерческой культуры большинства, против существующих социальных условий жизни и т. д. Линия между двумя этими периодами, естественно, не отчетлива. Одновременно с пионерами модерн-джаза в конце 30-х гг., в 40-е гг. большая часть исполняемого джаза продолжала развиваться старым путем, но это не умаляет обоснованность наших обобщений. С точки зрения музыки, разрыв между двумя этими периодами очень сильно заметен. Джазовая эволюция вплоть до конца 30-х гг. в музыкальном смысле шла в одном общем направлении: каждый последующий джазовый стиль возникал из непосредственных предшественников, что-то добавляя или модифицируя их. Эволюция современного джаза началась практически с полного преднамеренного переворота. «Возрождение» дисксилента было скорее запросом публики, нежели потребностью самих музыкантов. Сторонники ривайвл фактически отвергали существующий джаз во имя музыки, которая, по существу, была уже мертва, по меньшей мере, целое десятилетие. Боп, напротив, — это потребность самих музыкантов, которые, в свою очередь, полностью отвергали существующий джаз во имя музыки, звучащей диссонансно, анархично и технически сложной для исполнения, почти не выходящей за пределы небольшой группы авангардистов. Они отвергали, как мы увидим в главе о джазовых музыкантах, и большую часть социальных обычаев старых джазменов.

Первое решающее изменение было напрямую связано с самой джазовой публикой. Существует огромное различие между «домашним» и публичным



исполнением. Для жителя Нового Орлеана «Canal Street Blues» был песней об определенной улице, а «2.19 Blues» — о конкретном поезде. Для посторонней аудитории это были всего лишь блюзы, названия, текст и музыка которых означали столь же мало, как фразы и выражения из специфического гарлемского сленга для выпускников Оксфорда. Народное искусство неизбежно теряет свою конкурентность, как только оно покидает то общество, которое с полуслова понимает отдельные его отсылки и намеки. Поэтому, как только джаз стал общей музыкальной идиомой для городских негров, он неизбежно потерял связь со многими своими истоками.

Эта потеря была временно замаскирована неограниченным спросом на ностальгию, возникшую у оторванного от своих корней городского негритянского общества и требовала удовлетворения в той или иной форме. Частично это напоминает песни Тин Пэн Элли XIX в., вызывающие в памяти европейских иммигрантов идеализированные картины прошлого. Негритянские переселенцы, к счастью, были далеки от искушения идеализировать свое детство. Массовая миграция негров на Север, безусловно, увеличила спрос на «родную домашнюю музыку». Это привело к появлению многочисленных хаус-рент-парти* в Гарлеме и Чикаго, на которых исполнялся городской блюз, выступали различные гитаристы и странствующие музыканты-пианисты. В более широком смысле — появились массовая негритянская аудитория, посещающая выступления классических блюзовых исполнителей в больших городских театрах для цветных, и огромный спрос на традиционный новоорлеанский джаз. В коммерческом отношении эта ностальгия способствовала рождению целой серии блюзов и джазовых пьес, получивших свое название от определенных южных мест и городов: Сен-Луи, Биил-стрит, Бэйсин-стрит, Мемфис, Даллас, Шривпорт, Нэшвилль, Майленберг и т. д. Одновременно спрос на старую музыку в известной степени ограничивался презрительным отношением городских северных негров к сельским и южным. В отличие от последних северные негры стремились к городскому образу жизни, эмансипации и прогрессу, с южными неграми их объединяли общие религиозные чувства. Быстрый спад популярности исполнителей классического блюза после 1927 г. лишний раз иллюстрирует, насколько слабой была приверженность северных негров к старой музыке. Неслучайно впоследствии негритянская публика осталась совершенно равнодушной к возрождению традиционного джаза и даже блюза.

Второе решающее изменение, которое фактически вытекало из первого, заключалось в отступлении традиционной музыки перед коммерческой популярной музыкой или, говоря более точно, оно заключалось в увеличив-

* Хаус-рент-парти (анг. house rent party — домашние вечеринки). Традиционные вечеринки с участием музыкантов, попасть на которые можно было за небольшую плату. Были весьма популярны в негритянской среде во второй половине XIX — начале XX в. Ранняя форма джем-сейшн, имевшая важное значение для развития фортепианного джаза.



шесся проникновении популярной музыки в джаз. Будучи однажды оторвано от своего традиционного социального окружения, ничто иное не оказывается менее стойким и выносливым, чем народное искусство, потому что его публика и его артисты интересуются и занимаются им не потому, что они питают к нему исключительное предпочтение, а только из-за того, что это единственное искусство, которое они знают. Новая публика, презрительно относящаяся к своему жалкому прошлому, желала новых развлечений. С другой стороны, музыкант стремится заработать побольше денег, и в этом нет ничего предосудительного. Он заложник существующей индустрии развлечений, которая обеспечивает его работой, дает деньги и устанавливает свои стандарты. Музыкант не может избежать этого. Поэтому джаз заметно пропитан популярными элементами. Однако он не превратился в популярную музыку. Он остался главным партнером в сделке с коммерцией, так как джазовый музыкант, по известным причинам положительно относящийся к коммерции, неизбежно отвергает ее как негодное средство для выражения творческой потребности. Поэтому история развития джаза проходила под таким смешанным отношением джазменов к коммерческой музыке.

Отсюда следовала и известная трансформация джаз-оркестра. Основной тенденцией начала 20-х гг. было развитие больших свинговых бэндсов с характерной инструментовкой и аранжировкой, это была попытка превратить джаз в более успешное коммерческое мероприятие. Однако сам джаз серьезно трансформировал сущность биг-бэндсов, которые в популярной индустрии был просто коллективом музыкантов, не задумывающихся о том, что и как они играют. Большой оркестр, состоящий из подлинно джазовых музыкантов, которые играют хорошо только тогда, когда в них есть творческая искра, требует значительных музыкальных нововведений, только тогда он начнет работать действительно хорошо. Некоторые из наиболее важных музыкальных достижений в джазе связаны именно с этой трансформацией биг-бэнда. Например, в части постоянного и прогрессивного улучшения ритма, на котором всегда должна быть основана вся музыкальная структура джаза как в комбо, так и в бэнде.

С другой стороны, коммерция заметно изменила джазовый репертуар, который был преимущественно основан на современных популярных песнях и балладах. Историю джаза с 1917 г. вообще можно изобразить в виде непрерывных попыток добиться признания и популярности с помощью репертуара, состоящего именно из таких текущих популярных песен. Баллада как песенная форма не составляла заметной части репертуара новоорлеанского джаза и, тем более, старого блюза. Любые популярные песни всегда сохранялись там в виде традиционных маршей, стомпов, блюзов, рэгтаймов в манере, свойственной народным исполнителям. Наилучшим примером тому является хорошо известная версия популярной песни Ирвинга Бердина «Alexander's Ragtime Band» в исполнении Бесси Смит. С другой стороны, репертуар модерн-джаза почти исключительно основан на балладах, принципиальные эк-



сперименты бопперов представляли собой просто мелодическую трансформацию таких знаменитых песен-баллад, как «How High The Moon», «Indiana», «Whispering» и др. Даже исполняя блюз, современный трубочник Майлс Дэвис мыслит на музыкальном языке, на котором обычно играет баллада, а не в идиомах традиционной блюзовой пьесы. (Об этом он говорит в своем интервью в «Melody Maker» в феврале 1958 г.)

Джаз вообще трансформировал балладу до полной неузнаваемости. Если говорить о вокале, то достаточно послушать пение Фэтса Уоллера, Луиса Армстронга или Билли Холидей. Если же баллада используется как основа для инструментальной джазовой импровизации, то она разрабатывается, усложняется и трансформируется настолько, что в современном джазе подлинная тема этой баллады, как она была написана в оригинале, может вообще не появиться. В любом случае такая тема тщательно отбирается. Каждый джазовый стиль избирает из огромной массы современных популярных песен определенное число стандартов, которые наилучшим образом подходят для джазовой обработки, а затем становятся ядром данного джазового стиля. Так, например, из восьмидесяти популярных песен, написанных в 1928 г. и указанных в книге Сигмунда Спэта «История популярной музыки в Америке», написанной в 1948 г., только четыре стали эвергринами* джазовых стандартов: это «I Can't Give You Anything But Love», «Diga Diga Do», «Sweet Sue Just You» и «Nagasaki».

В то же время коммерческая музыка неизбежно отталкивала и утомляла джазового исполнителя, а биг-бэнд давил на него своим обезличивающим коллективизмом. Даже история оркестра Дюка Эллингтона, наиболее выдающегося из всех успешных негритянских биг-бэндов, является цепью сплошных разочарований и недовольства музыкантов. Об этом пишет в своей книге «Дюк Эллингтон» Барри Уланов. Если так было в частном оркестре, то что же можно сказать о тех биг-бэндах, которые любой ценой стремились удовлетворить запросы публики, или о свит-бэндах, в которых многие джазовые музыканты просто зарабатывали себе на жизнь.

Третий решающий сдвиг в развитии джаза стал следствием этих крупных изменений. Джазмены должны были научиться жить в двойственном музыкальном мире — это был мир, в котором они зарабатывали себе на жизнь, и джазовый мир вне работы, когда они играли для собственного удовлетворения, — мир джем-сейшн. За исключением тех людей, которые подобно многим белым музыкантам еще до 1935 г. постоянно работали в чисто коммерческих бэндах, эти два мира не были столь резко отделены друг от друга, как может показаться с первого взгляда. Джем-сейшн, т. е. дружеская му-

* Эвергрин (англ. evergreen — вечнозеленый, нестареющий). Мелодии, не утрачивающие своей популярности в течение многих лет, независимо от капризов моды. Многие эвергрини (мелодии из мюзиклов, оперетт, песен и т. д.) используются в джазовой музыке в качестве тем для импровизаций.



зыкальная встреча, часто рассматривалась джазменами просто как экспериментальная лаборатория, в которой рождались и разрабатывались новые музыкальные идеи, позже представляемые публике. Более того, все джазовые музыканты по-прежнему мечтали (и продолжают мечтать) о таких малых составах, играя в которых они могли бы удовлетворить как самих себя, так и публику; или, по меньшей мере, зарабатывать на жизнь, играя перед публикой, которая не слишком настаивала бы на своем. История джаза пестрит такими комбо, которые получали временную работу в каком-нибудь клубе, но неизменно превращались в джем-сейшн, как только там появлялись другие музыканты, чтобы поиграть после работы или собраться на сессию записи. Однако четкое различие между игрой для музыкантов и игрой для публики уже установлено — это было различие между исполнением джаза для собственных интересов и исполнением коммерческой музыки.

Гитарист Дэнни Баркер вспоминает: «Между двухчасовыми шоу в «Cotton Club», которые были весьма напряженными, Диззи Гиллеспи и Милт Хинтон удалялись в какую-нибудь комнату или на чердак, где Диззи начинал пробовать свои новые идеи, а Хинтон аккомпанировал ему на контрабасе. Они звали и меня присоединиться к ним. Но после трудного выступления я не всегда был способен на это, так как то, чем они занимались, требовало большой умственной работы и концентрации внимания на сложных гармониях. Это было очень интересно, но я не видел смысла в том, чтобы попусту тратить энергию на совершенно некоммерческие вещи».

Джаз из народной музыки развивался теперь и в направлении коммерческой популярной музыки, и в направлении особого вида «музыки для музыкантов», т. е. в направлении авангардной музыки. 20-е и 30-е гг. в джазе отличались сильной коммерческой тенденцией, хотя, как мы видим, это произвело на свет не популярную музыку, а независимую музыку, основанную преимущественно на популярном материале. 40-е и 50-е гг. равным образом отличались сильным действием в направлении «музыки для музыкантов» — это была авангардная музыка исполнителей бопа и кула, большая часть которой намеренно задумывалась ими как музыка для избранных. Но несмотря на это, джаз не создал то, что можно назвать классической музыкой в стиле джаз, это, скорее, музыкальный стиль, в заметной степени пропитанный элементами классической музыки. Оказавшись где-то между своими народными истоками и классической музыкой, джаз по-прежнему остался трудным для классификации.

Эта трудность, и с этим связано большинство достоинств джаза, проистекает прежде всего из того факта, что джаз никогда не переставал быть народной музыкой. Джаз просто перешел от более широкой аудитории и исполнителей традиционной народной музыки в более узкое, но не менее подлинное и живое общество профессиональных мастеров-музыкантов. В пределах этого общества музыка продолжает жить по тем же законам, как это было и в народной музыке: сочетает в себе новаторство и консерватизм; создается во



время исполнения и отражает историю жизни самих исполнителей. Но круг ее влияния становится более ограниченным. Например, названия джазовых пьес, если судить по пластинкам 20-х гг., часто отражали специфические намеки и шутки на языке гарлемского сленга, который был непонятен посторонним. Наиболее характерными примерами могут служить загадочные названия некоторых произведений Эллингтона, написанные в 30-е гг.: «Унылый Чик», «Lion's Portrait» (Вилли «Лайон» Смит, известный нью-йоркский пианист), «Little Pozy» «Маленький Поззи» (прозвище одного из трубачей Эллингтона), «Willie» (прозвище аранжировщика), «Bear Jack» и «Mr. J. B. Blues» (Джимми Блантона), «Cotton Tail» «Хлопковый хвост» (о «Cotton club») и т. д. С другой стороны, развитие джаза неизмеримо ускорилося, так как жизнь джазового музыканта является сравнением своих и чужих достижений, смесью из сотрудничества и конкуренции. Всякий джем-сейшн, на котором музыканты представляют собой одновременно коллективный эксперимент и соревнование. Известный ударник Джо Джонс, некоторое время работавший в Канзас-Сити, говорил: «В те давние времена ребята постоянно старались учиться, и если они открывали что-то новое, они тотчас приносили это на джем, чтобы передать свой небольшой опыт другим музыкантам, поделиться с ними своей находкой независимо от того, на каком инструменте они играли. Например, они пробовали какой-либо отдельный рифф или же другую новую идею на сессии, улучшали свое мастерство и групповое звучание. Сам смысл таких сессий не заключался в том, чтобы выяснить, кто играет лучше, а кто хуже. Наоборот, нашей целью было узнать друг от друга нечто новое, поделиться опытом и поэкспериментировать. Поэтому джем-сейшн были для нас радостью, своего рода духовной отдушиной».

Пианистка Мэри Лу Вильямс, работавшая в том же самом городе в это же время, вспоминает о другом аспекте сессий: «По городу прошел слух, что Коулмен Хокинс находится в "Cherry Blossom". Уже через полчаса там были Лестер Янг, Бен Вебстер, Хэршел Эванс, Герман Уолдер и пара других, неизвестных тенористов из молодых ребят, пролезших в клуб, чтобы поиграть. Хокинс не мог удержаться от их приглашения выступить, хотя до этого играл весь вечер. Я прозвала это событие и спокойно спала дома. Вдруг около четырех часов утра я услышала, как кто-то настойчиво скребется в мое окно. "Живо собирайся, — сказал он. — У нас давно уже идет сессия, и все пианисты выбились из сил. Ты должна нам помочь прямо сейчас". Хокинс явно не ожидал встретить здесь что-либо подобное, и в ту ночь ему крепко досталось».

Общество джазовых музыкантов существовало и существует в каждом городе, где играют или слушают джаз. И подобно тому, как странствующий подмастерье посещал биржу труда в любом городе, чтобы встретиться с коллегами, узнать разные новости и получить временную работу, так и современный путешествующий или гастролирующий джазовый музыкант в каждом городе от Лос-Анжелеса до Парижа или Лондона знает куда пойти, как найти



тех, кто может сказать, что нового в городе, что играют и где можно поиграть. Джаз — это коллективная музыка, которая исполняется и обсуждается только совместно. Именно эта специфическая атмосфера общества, состоящего наполовину из осевших, наполовину из странствующих джазовых музыкантов, ведущих весьма необычный образ жизни, и создает джаз. Чтобы понять эту атмосферу, ее надо прочувствовать и пережить. Посторонний человек, не принадлежащий к этому кругу, никогда не сможет этого понять. Вероятно, лучше всего эту среду описал в своих воспоминаниях известный джазовый музыкант, басист Милт Хинтон: «Каждое воскресенье группа ребят обычно собиралась у меня дома. Приходили Монк, Диззи, Джон Коллин, Бен Вебстер и другие. Мы устраивали небольшие сессии и прослушивали записи. Особенно часто мы слушали пластинки Хокинса. Некоторые из них он записал еще в Европе. Играли свои собственные вещи. У меня была гитара, бас и пара духовых инструментов. Моя жена всегда готовила нам на кухне что-нибудь поесть. Вечером мы отправлялись на стадион Льюисона, где проходили симфонические концерты. «Идем в церковь» — так мы обычно это называли. Ближе к ночи мы шли в «Savoy Ballroom», чтобы послушать там Чика Уэбба. Это был один из лучших свинговых оркестров тех лет. После «Savoy» мы направлялись в заведение Пасса Джонсона на углу 130-й стрит и Сен-Николас авеню, где после основной работы собирались музыканты. Каждый мог прийти туда поиграть в любое время дня и ночи, все ребята из биг-бэндов «нижнего города».

Мне особенно запомнилась одна сессия. Туда должны были прийти Лестер «През» Янг и Бен Вебстер, и ребята знали об этом. В тот вечер каждый из них пришел со своей ритм-группой. Я вместе с ударником играл аккомпанемент для Вебстера, а с «Презом» были Уолтер Пейдж и Джо Джонс. Прокуренная комната была заполнена музыкантами. Как обычно, ребята так хотели поиграть, что за басистом выстроилась целая очередь. Один парень еще с утра притащил туда свой собственный бас, но ему так и не удалось поиграть, потому что никто его не знал.

Такое положение, когда каждый солист имел свою ритм-группу на сессии, случалось довольно часто. Также и Хокинс не раз приходил со своей собственной ритм-группой. Помню, когда он только вернулся из Европы, все наши ребята хотели с ним поиграть. Сначала он сидел за передним столиком и слушал, а ребята показывали, чему научились за время его отсутствия. Потом он, наконец, не выдержал и пошел на сцену играть сам. Он уже тогда пользовался уважением у всех музыкантов. Хокинс вообще стоял особняком, так как он был, пожалуй, наиболее творческим человеком эпохи.

Что касается этой сессии с Беном и Лестером, то нельзя было вынести никакого окончательного решения. Мнения разделились. Большинство присутствовавших были настоящими музыкантами, любителей там было очень мало. Я не помню другой такой сессии. Заведение Пасса Джонсона было идеальным местом для таких воскресных ночей, к тому же многие музыканты



Доллар Бранд

в понедельник не работали. Поэтому играли с трех часов ночи до десяти утра. Когда мы выходили, на улице уже ярко светило солнце, — можно было просто ослепнуть. Такие сессии проходили с 1939 по 1943 г.».

Разумеется, музыка, исполняемая в обществе профессионалов, не была уже народной музыкой в традиционном смысле слова. Но она выросла именно из нее, была своего рода формой, где формировались сами музыканты и их стили, техника и язык. Джазу был присущ мощный дух профессионального соперничества, который заставлял экспериментировать, искать новые пути. Это постоянное стремление к совершенству в значительной степени помогало разрешать сложные технические проблемы. Играть на трубе с такой же легкостью, как на саксофоне, придать тромбону блеск и скорость звучания трубы, заставить ударные играть мелодию, одновременно отмечая ритмический пульс, — все эти достижения могут подтвердить исследователи джаза. Вероятно, именно такое инструментальное совершенство помогало хорошему му-



зыкantu быть всегда на голову выше всякого имитатора. «Мы должны играть нечто такое, чего никто не смог бы у нас украсть, потому что не сыграет это» — этот постоянный рефрен проскальзывал во всех разговорах бопперов. Но как только каждое авангардное достижение становилось элементом популярного джаза и вело к коммерческому успеху, немедленно возникала побудительная сила, заставляющая музыкантов двигаться дальше.

Вот почему конец 30-х гг. был столь решающим пунктом в джазовой эволюции. До 1935 г. сам джаз едва ли был достаточно коммерциализирован. Широкой белой аудитории требовался некий гибрид популярной музыки с джазовой окраской. Настоящих любителей джаза было недостаточно, чтобы образовать свой рынок сбыта для джазовых записей, а негры были слишком бедны, чтобы сделать такой сбыт выгодным. Древний джаз практически исчез из поля зрения. Джаз среднего периода для широкой аудитории существовал лишь в полускрытом состоянии, расцветая в основном только в негритянских гетто, подобно Гарлему и Канзас-Сити, где никого не интересовало, что играют, главное, чтобы под эту музыку можно было танцевать. Организация биг-бэндов стала официальным делом как для белых (Гудман, Шоу, Дорси, Миллер), так и для цветных звезд (Эллингтон, Бэйси, Лансфорд, Чик Уэбб). Любители джаза к середине 30-х гг. превратились в коммерческую аудиторию, которая охотнее слушала спонтанный, импровизированный джаз на джем-сейшн, чем джазовые программы на концертной эстраде. Таким образом, коммерция все глубже и глубже проникала в частный сектор джазового мира. В результате, что и следовало ожидать, и публика, и исполнители начали бесконечные поиски истинного джаза, который был бы их собственной музыкой. Музыканты вступили на технически революционную территорию бопа, а публика ухватилась за музыку далекого прошлого дельты Миссисипи, что повлекло за собой возрождение диксиленда. Но тщетны были их надежды. Как только была признана коммерческая ценность истинного джаза, представители популярной музыки адаптировали все новшества почти сразу же, едва они появились. Уже в конце Второй мировой войны каждый коммерческий биг-бэнд считал своим долгом играть боповые аранжировки, а бопперы в свою очередь ушли еще дальше к Бартоку* и Мийо**, не сделав, правда, на этом пути никаких выдающихся достижений, т. е. к кул-

* Барток Бела (Bartok, Bela) (1881–1945 гг.), венгерский композитор и пианист. Для стиля Бартока характерны краткие мелодические построения, нетрадиционное гармоническое мышление и активная ритмика; фактура часто лаконична и прозрачна; при строгой экономии средств достигается глубокая и сильная выразительность.

** Мийо Дариус (Milhaud, Darius) (1892–1974 гг.), французский композитор. Новатор, широко разработал технику политонального письма, т. е. одновременного сочетания в произведении двух и более тональностей. Знаменит своими экспериментами с необычными инструментальными составами и оригинальными ритмическими находками, связанными с обращением к нетрадиционным источникам (американский джаз и бразильский фольклор).



джазу. С другой стороны, традиционалисты, возрождая диксиленд, шли от Армстронга 1925 г. к Оливеру 1922 г., от Банка Джонсона 1913 г. к предполагаемому звучанию Бадди Болдена. Но и те, и другие постоянно чувствовали, как в затылок им дышат коммерческие агенты. Нельзя сказать, чтобы профессиональные исполнители сожалели об этом и не стремились к успеху, они просто сожалели о неизбежных ограничениях, которые коммерция накладывала на их изобретательность, свободу и эксперименты. Исполнения номеров по заявкам вынуждали их без конца повторять ограниченный репертуар хитов и стандартов.

Подобная гонка продолжается с 1935 г. до настоящего времени и конца ей не предвидится, хотя характер преследователей, конечно, изменился. Если в дни расцвета свинга это была в основном неграмотная аудитория, то в наши дни рост сведущих любителей истинного джаза значительно ускорил эту гонку.

Отсюда легко понять, почему джаз начала 40-х гг. стремился принять форму манифеста против коммерции, против публики, против чрезмерной активности музыкантов, т. е. против любой нездоровой ситуации, в которой неизбежно оказывалась джазовая музыка. Однако для джазовой революции существовали и другие немаловажные причины. С точки зрения джазовой аудитории, особенно белой, возрождение диксиленда было первым крупным переворотом в популярной музыке, направленным против отношения к искусству как к массовой продукции. Есть историческая справедливость в том факте, что даже «Mikky Mouse Music» студии Уолта Диснея иллюстрировала бунт индивидуальности. Так, например, один из наиболее характерных бэндов эпохи возрождения «Fare-Home 5 + 2», наполненный коллективной импровизацией и музыкальным воодушевлением, был составлен из техников, писателей и мультипликаторов этой студии. Оркестр был назван в честь пожарной машины выпуска 1914 г., на которой он выступал. Движение возрождения стало массовым движением и среди западноевропейской молодежи. В известной степени это была «самодельная» музыка или, по крайней мере, музыка, созданная воображением непрофессионала. Ривайвл-бэнды, во всяком случае, в Англии, сопротивлялись профессионализации не менее десяти лет. Кроме того, в Британии и Австралии они в значительной степени были связаны с левыми партиями. Всемирные фестивали молодежи, антивоенные марши, выступления против ядерного вооружения, первомайские демонстрации и другие выражения неприязни к существующему социальному порядку в этих странах редко обходились без участия джазовых музыкантов, исполняющих новоорлеанский стиль, блюзовых певцов, фольклористов или скифл-групп.

Революция современного джаза, т. е. бибоп, который приобрел определенную форму в нью-йоркских музыкальных кругах в 1940–1942 гг., представляла собой бунт музыкантов. Более того, это был бунт музыкантов, направленный против публики, а также против затопления исполнителя стан-



дартными потоками коммерческого материала. Одновременно это был глупой и несколько неопределенный протест музыкантов, своего рода манифест, провозглашавший равноправие негров. Изобретатели и зачинатели этой революционной музыки почти без исключения были молодыми цветными музыкантами, которым едва исполнилось тридцать лет, еще неизвестным широкой публике: Диззи Гиллепси (труба; 1917[–1993 гг.]), Чарли Паркер (саксофон; 1920[–1955 гг.]), Телониус Монк (фортепиано; 1920[–1982 гг.]), Кенни Кларк (1914[–1985 гг.]) и Арт Блэки (ударные; 1919[–1990 гг.]), Чарли Кристиен (гитара; 1916[–1966 гг.] — единственный, у кого уже было имя), Бад Пауэлл (фортепиано; 1924[–1966 гг.]), Милт Джексон (виброфон; 1923[–1999 гг.]), Тед Дамерон (аранжировщик; 1917[–1965 гг.]), Макс Роуч (ударные; р. 1925 г.), Кенни Дорхэм (труба; 1924[–1972 гг.]) и другие. О них более подробно написано в следующей главе и в главе о джазовых музыкантах. Здесь же приводится только краткая информация, необходимая для того, чтобы дать правильную историческую перспективу произошедшей джазовой революции.

Музыкально-революционные настроения музыкантов начала 40-х гг. нельзя понять без представления о политической ситуации середины 30-х гг., которая, с одной стороны, принесла американским неграм известную уверенность в своих силах, а с другой — поставила их вплотную перед явно непреодолимыми барьерами, отделяющими их от гражданского равенства. Поэтому революция бибоба была столь же социально-политической, как и музыкальной. Беспощадная враждебность негров к музыкантам типа «дядюшки Тома»*, которая раскалывала общество джазовых музыкантов на непримиримые группы, страстное желание изобрести музыку столь трудную, чтобы «они (т. е. белые, которые всегда преуспевали за счет негритянских достижений в джазе) не смогли бы ее у нас украсть», и даже личные странности новых джазменов, — все это нельзя объяснить только музыкальными причинами. Это можно объяснить только определенной социальной позицией, занимаемой негритянским артистом в своем собственном мире, и позицией белых, которая лишней раз подчеркивала напряженное состояние, существующее между двумя расами. Негритянская музыка была столь же хороша, как и музыка белых, но она имела негритянские основы. Она также выражала чувство обиды и неуверенности негров, которые пытались использовать старый рецепт для достижения равенства и эмигрировали в северные города, осознали там, что чем дальше они уходят от мира «дядюшки Тома», тем дальше от них становится мир, где нет ни цветных, ни белых, а есть только безличная масса — американские граждане. Более

* «Дядюшка Том» — в 20-е гг. XIX в. у чернокожих экстремистов в США презрительное прозвище негров, терпеливо сносящих «иго белых угнетателей», как это делал герой романа Г. Бичер-Стоу. Исполнитель а-ля Дядюшка Том — тип музыканта, более склонного к белой музыке, нежели к своим афро-американским традиционным музыкальным корням.



того, они сами изолировали себя даже в пределах своего цветного мира. За счет своих талантов и достижений они поднимались над уровнем простых музыкальных ремесленников, или надеялись достичь этого, но при этом тут же обнаруживали, что они отрезаны не только от мира белых, но и от негритянского среднего класса — «черной буржуазии». Неудивительно, что их социальное поведение было традиционным и протестным одновременно, а музыка представляла собой многократный вызов и открытое неповиновение ортодоксальности.

Довольно странно, что достижения джазовых революционеров получали быстрое признание. В основном это происходило благодаря тем же белым, так как негритянский средний класс отказывался признавать достижения своих сородичей. Белые коммерческие предприниматели, всегда готовые заработать на какой-либо новинке, превратили бибоп в очередной лейбл. Белые интеллектуалы и представители богемы, признав необычный мятежный дух бопперов, превратили их музыку в музыку «разбитого поколения». Музыкальные школы, институты и университеты, сопротивление которых было ослаблено джазовой пропагандой 30-х гг., готовы были признать современный джаз важным вкладом в национальную американскую культуру. Само американское правительство, оценив пропагандистское значение джаза, направило за границу оркестр Диззи Гиллеспи как посла американской культуры (в 1950-е гг. таким послом стал Луи Армстронг). С 1949–1950 гг. современный джаз уже перестал быть искусством вне закона, как это произошло с кубизмом в 30-е гг. Вероятно переход от бибоба к стилю кул в современном джазе был отражением этого растущего признания. Период кул-джаза (с 1949 – конец 1950-х гг.) был именно таким, когда джаз делал свои наиболее настойчивые и крупные попытки, чем когда-либо раньше, проникнуть в ортодоксальную классическую музыку и слиться с нею. С точки зрения традиционной классической музыки сами результаты этого слияния были посредственными. Кроме того, это превратило современный джаз, основателями которого были почти без исключения цветными музыкантами, в музыку, излюбленную молодыми белыми музыкантами, особенно в Калифорнии, где была основана «West Coast School». Однако к концу 50-х гг. кул-джаз уступил место более сознательному музыкально-национальному новшеству негритянских исполнителей — хард-бопу. Это был очередной поворот к блюзу, стилю, подразумевающему связь с духовно-религиозными песнями и иногда отражающему тематику африканизма.

Когда историк джаза достигает этой исторической точки, перед ним встает вопрос: что же дальше? Я не намереваюсь давать здесь какой-либо ответ на этот вопрос. Предсказания не являются предметом этой книги, а пророчества джазовых критиков, хотя они могут быть не хуже заявлений академических исследователей, не приведут к ободряющим размышлениям. Развитие джаза постоянно сопровождается достижениями и победами над однообразием коммерческой музыки. Безусловно, что в истории развития



джаза есть потери, но это естественно в искусстве, которое существует в музыкальном окружении, подверженном постоянным вливаниям из разных источников. Джазовые критики постоянно выражают свое опасение и беспокойство, утверждая, что «джаз находится в состоянии кризиса». Практически все споры о джазе завершаются темой потенциальной гибели джаза. Даже Андрэ Одэр, неутомимый защитник модернизма, автор книги «Человечество и проблемы джаза», рассуждает о возможном конце джаза. Двигаясь в своем развитии по пути противоречий, джаз постоянно находится в критическом состоянии. Вполне возможно, что в результате какого-нибудь очередного кризиса мы увидим, что джаз окончательно сольется с коммерческой или классической музыкой. Но каким бы ни был джаз будущего, он вряд ли придется по вкусу критикам из-за своих музыкальных или социальных основ. Однако в настоящее время нет никакого повода считать, что история джаза уже завершена.

Но даже если бы это было так, то это вовсе не означало бы, что наступил конец этой музыки вообще. До тех пор, пока люди будут петь блюз в деревенских клубах и городских барах, пока трубачи и саксофонисты будут собираться на джем-сейшн, чтобы поиграть для собственного удовольствия, пока джазовые музыканты будут сопротивляться внешнему давлению, превращающему их в простых исполнителей чужой музыкальной продукции, — будет существовать и звучать сам джаз. Он может существовать в виде стилей, которые не получают дальнейшего развития, но это не убьет джаз. Джаз, как музыкальная идиома, как способ исполнения музыки, имеет слишком глубокие корни и достаточно крепко стоит на ногах, чтобы надолго исчезнуть с мировой сцены. Он окажется столь же живым и неразрушимым, как легенда о Диком Западе, которая волнует воображение всего мира уже много лет.

Часть II. Музыка

БЛЮЗ И ОРКЕСТРОВЫЙ ДЖАЗ

В этой и в последующих главах я намерен более основательно посвятить читателя в сущность оркестровых и инструментальных джазовых стилей. Эти главы не представляют интереса для читателя, не знакомого с джазовыми записями на пластинках и не имеющего желания серьезно слушать джаз. В то же время мой обзор достаточно прост и лаконичен, так как существует множество других исследований этой темы, помогающих усовершенствовать свои познания в джазовых стилях.

Блюз. Блюз не является стилем или этапом в развитии джаза. Он — постоянная основа всех джазовых стилей вообще. Блюз — это не джаз в целом, но это — его сердце. Ни один джазовый музыкант или оркестр, не умеющий играть блюз, не сможет добиться каких-либо выдающихся достижений в джазовой музыке, ибо в тот момент, когда блюз перестанет быть неотъемлемой частью джаза, прекратит свое существование и сам джаз, каким мы его знаем вплоть до настоящего времени. По этому поводу у джазовых критиков и музыкантов никогда не было каких-либо серьезных разногласий. Даже самые передовые модернисты, композиции которых наполнены отзвуками классической музыки прошлых веков (как, например, Джон Льюис или Гюнтер Шуллер), настаивают на своей духовной близости с блюзом, и это не пустые слова. Великий революционер бопа, саксофонист Чарли Паркер, в последние дни своей мучительной жизни говорил: «Очень жаль, что многие из современных молодых ребят приходят в джаз, не зная или позабыв его основу — блюз. Это же основа всего джаза». Другие джазовые музыканты высказывались аналогичным образом: «Блюз должен присутствовать в джазе все время, так как он является способом мироощущения». Блюз для джаза представляет собой то же самое, чем была земля для Антея в известном греческом мифе. Если джаз теряет контакт с блюзом, он теряет всю свою силу. И когда на каком-нибудь джем-сейшн музыкант предлагает «оторвавшегося



от земли» коллеге: «Эй, Чарли, давай сыграем блюз», этот контакт восстанавливается.

В джазе блюз — это и настроение, и ощущение музыканта, не обязательно настроение грусти и подавленности, хотя бывает и так. Это музыкальная форма или идиома. Блюз существует и как народная музыка вне джаза, и как музыка в джазе. У него собственное развитие, которое идет параллельно развитию джаза, и, конечно, они оба завязят друг от друга. Блюз может существовать в виде общей идиомы негритянской народной песни и в виде особого типа светских песен. Когда Маршалл Стернс пишет о «сплошной стене блюзовой тональности» в религиозных песнях Махелии Джексон, он подразумевает первую разновидность блюза — его народную основу. Ее собственное утверждение, что она — исполнительница госпел-сонг, ничего не меняет. Но когда Сонни Терри, блюзовый певец и исполнитель на гармонике, говорит: «Если бы только Махелия Джексон пела блюз, она была бы лучшей из всех блюзовых певиц», то он подразумевает вторую сторону — джазовый компонент. Однако, поскольку блюз является весьма распространенной и важной частью американской негритянской музыки и джаза, то многие музыканты и любители джаза используют этот термин довольно неразборчиво. Поэтому существует вероятность взаимного непонимания.

В наиболее строгом смысле слова, блюз — это определенная музыкальная и поэтическая форма. В музыкальном отношении он стабилизировался в виде темы из 12-ти тактов, хотя ранние блюзы могли быть и короче. Композиционный блюз мог быть более сложным по своей структуре, как, например,



«St. Louis Blues», который имеет две типичные 12-тактовые темы и одну 16-тактовую, или «Beel Street Blues», имеющий две 12-тактовые и одну 8-тактовую тему. В поэтическом отношении, например, характерный 12-тактовый блюз напоминает собой куплет белого стиха, обычно это пятистопный ямб, где первая строка повторяется дважды с незначительной изменчивостью, но пять главных акцентов остаются неизменными. Поэтические аспекты блюза будут рассматриваться в разделе «Джаз и другие виды искусства».

Блюз в своей оригинальной форме представляет собой аккомпанируемую песню или, говоря более точно, антифонную песню, построенную на давней африканской песенной традиции оклика и ответа. Ведущий голос или солист может производить два оклика, скажем, длиной два такта каждый в 12-тактовом блюзе, получая ответ равной тактовой длины. К примеру, они могут занимать такты 2, 3 и 5 и 6, 9 и 10. Остающаяся часть заполняется инструментальными брэками. Фактически аккомпанируемый блюз превращается в дуэт между голосом и инструментом или инструментами, которые отвечают ему и поддерживают его. Когда певец и музыкант действуют в полном согласии и взаимопонимании при условии, что хорошие блюзовые исполнители, то могут быть достигнуты прекрасные результаты, раздирающие душу любителю. Например, дуэты Бесси Смит с Луи Армстронгом («Saint Louis Blues», «Reckless Blues»), с Джо Смитом («Weeping Willow Blues»), Дж. Пи Джонсоном («Backwater Blues»). Сольный инструментальный блюз развился из вокального и сохранил, насколько это возможно, все антифонные характеристики. Например, знаменитый «Five O'Clock Blues» или «How Long Blues» пианиста Джимми Янси. Хотя фортепиано является наиболее далеким от человеческого голоса инструментом, но фактически все примитивные пиано-соло были блюзами, если говорить о мелодии, гармонии и продолжительности темы.

Существует некоторое разногласие по поводу характеристик блюзовой гаммы и ее гармонии. Пожалуй, лучше всего рассматривать блюзовую гамму как результат адаптированного применения европейской гаммы к африканской, хотя многие примитивные блюзы и вокальные строки многих классических блюзов почти чисто африканские. Гораздо легче петь композиции на четверть тона, чем играть их на каких-либо европейских инструментах. Простейшим способом определить блюзовую гамму можно благодаря использованию в ней блюзовых нот — это пониженные 3 и 7 ступени в мелодии, но не в гармонии, которая является чисто европейской. Противоречие между ними создает контрастный эффект, характерный для блюза. Эта блюзовая гамма имеет глубокие корни в американско-негритянских песнях. Проповеди в церквях для цветных, переходившие незаметно от речи к пению, обычно основывались на 2–3-х нотах блюзовой гаммы, скажем, тонике и блюзовой терции над ней. В вокальном блюзе мелодическая тема повторяется с бесконечными мельчайшими вариациями. Лучшим примером этого является пятистрочная версия песни «Careless Love Blues» в исполнении Бесси Смит. Эта песня, су-



Мади Уотерс

ществующая в бесчисленных вариантах, не является подлинным блюзом, это скорее народная песня эпохи королевы Елизаветы, позже превращенная в прекрасный блюз цветными исполнителями.

Вовсе не обязательно, чтобы настоящий 12-тактовый блюз был только медленным или грустным по настроению. Но поскольку блюз — это настроение, то большая часть светских блюзов медленная, создающая ностальгическое, грустное чувство. Это качество так же трудно определить, как и лиричность, но его может почувствовать каждый, кто хоть раз слышал какую-нибудь запись Бесси Смит.

Эта, в сущности простейшая, блюзовая форма, тем не менее, обладает бесконечными художественными возможностями. В своем вокальном виде она способствует созданию не только мелодий исключительной красоты, например, «С. С. Rider», «How Long Blues», «Trouble In Mind», но и удивительно сильному выражению эмоций. Блюз по существу сродни экспрессионизму. Техника



в нем полностью подчинена содержанию и определяется им. Достаточно просто прислушаться к замечательной гибкости какой-нибудь вокальной или инструментальной блюзовой строки в исполнении хорошего артиста, чтобы оценить манеру, в которой каждая незначительная вариация в интонации, ритме или мелодии служит для выражения эмоций с необычной силой и точностью подобно движениям великого танцора. Я не думаю, чтобы какая-то другая существующая форма искусства могла бы превращать самые обычные эмоции, которые испытывает каждый из нас, в столь художественно действенные образы более непосредственно и ярко, чем блюз. В этом, возможно, заключена главная причина того, почему вокальный блюз является одной из редких форм искусства, которая подобно танцам и театру в совершенстве подходит для женщин, ибо наиболее естественным видом искусства для них является то, которое наименее отделено от тела, жеста и голоса. В вокальном блюзе даже самые обычные женщины находят свое «Я», свой голос: если бы Кармен говорила сама, она не сказала бы того, что за нее сказали Мериме и Бизе. А то, что, скажем, Бесси Смит поет в «Young Woman's Blues», пережито ею самой. Поэтому неудивительно, что лучшие блюзовые певицы сплошь и рядом превосходили лучших блюзовых певцов, какими бы хорошими зачастую ни были последние.

В своем другом, более сложном аспекте блюз блестяще доказал способность быть уникальным средством для сольной и коллективной импровизации в джазе.

Вокальный светский блюз также прошел через несколько определенных ступеней своей эволюции. Сельский блюз возник как характерная музыкальная форма в конце прошлого века, вероятно, в среде странствующих менестрелей. Его можно услышать, например, на записях «Blind Lemon Jefferson» Джефферсона (1875–1930 гг.) из Галвестона, штат Техас. Сельский блюз произошел от народных песен: анонимные голоса, различимые только по тембру, пели блюз, не отличающийся особой индивидуальностью. Записанный почти исключительно в мужском исполнении, сельский блюз продолжает исполняться вплоть до нашего времени значительно модифицированный из-за миграции негров в большие города, из-за смешивания стилей, из-за запросов джазовой публики. Лучшими примерами сельского блюза могут служить записи, сделанные такими чернокожими бардами, как Биг Билл Брунзи, ЛеРой Карр, Брауни МакГи, Сонни Терри, Хаулинг Вольф, Лайтнинг Хопкинс.

Так называемый классический блюз появился вместе с Гертрудой «Ма» Рэйни. Именно классический блюз был почти исключительно искусством женщин. Его величайшей представительницей была Бесси Смит (1900–1937 гг.), следом за ней стоит сама «Ма» Рэйни, и лишь где-то далеко за ними находится огромное количество других, менее значительных блюзовых певиц, среди которых могут быть упомянуты, пожалуй, только Клара Смит, Сиппи Уоллес и Берта Хилл. Классический блюз фактически умер примерно к 1928 г. Будучи вокальным жанром профессиональных звезд, классический блюз по существу был индивидуализированным искусством в полном смысле слова.



Пуристы, которых всегда хватало в джазе, горько сожалели о потере анонимности и безличного великолепия народных блюзов, еще имевших отклик в песнях Ма Рэйни, но значительный рост техники, экспрессии и индивидуальности исполнителей с лихвой возмещал эти недостатки. Кроме того, классический блюз имел гораздо более сложный аккомпанемент благодаря сопровождению зрелых джазовых музыкантов и оркестров, которые обслуживали блюзовых примадонн в 20-е гг.

Нет необходимости много говорить о Бесси Смит, наиболее впечатляющей артистке, которая когда-либо была в джазе, за нее говорят ее многочисленные записи. Если сделать определенную скидку на техническое несовершенство записей, в основном эти пластинки были записаны между 1923 и 1927 г., они дадут нам полное представление о Бесси Смит, за исключением, конечно, силы ее женственности, благодаря которой Бесси Смит буквально гипнотизировала аудиторию. Гитарист Дэнни Баркер вспоминает: «Она доминировала на сцене. Вы не могли бы отвернуться куда-то в сторону, когда она выходила к публике. Вы ждали только ее, следили за каждым ее движением. Вы не могли бы почитывать газету в уютном ночном клубе, когда на сцене появлялась она. Ибо она всегда могла расшевелить вас своим блюзом, вывести из состояния сытого равновесия. Это была только Бэсси, и блюз был в ней самой. Она любила петь медленные блюзы, ей никогда не нравился быстрый темп». Бесси была редким исключением в джазе, настоящим большим трагическим артистом, даже в моменты ликования. Она росла в трущобах Нэшвилля, штат Теннесси, и среди странствующих тент-шоу деревенского Юга. Она была одинокой всю свою жизнь и пела о мимолетных друзьях, скоропреходящих деньгах, призрачном опьянении, о людях с глубокой горечью в душе от сознания того, «что нельзя верить никому, лучше быть одному». Другие, менее восприимчивые артисты забывали о превратностях жизни в трущобах во временных радостях своих хороших времен. Но не такой была Бесси Смит, для нее стандартный рефрен блюзовых певцов «что посеешь, то пожнешь» был постоянной реальностью. Непобежденный бунтовщик-индивидуалист, она умерла после автомобильной катастрофы на Юге. Таких, как она, больше не было и нет.

С начала 30-х гг. многие молодые девушки, которые могли бы стать блюзовыми певицами, делали себе карьеру как вокалистки в биг-бэндах, исполняя репертуар, состоящий практически из баллад и обычных популярных песен. Все это делалось в стиле и на уровне джазовой техники тех лет, соответствующих развитию оркестрового джаза вообще. Элла Фитцджералд (1918[–1996 гг.]) была лучшей певицей среди появившихся в 30-е гг. вокалисток наряду с более опытной артисткой, пришедшей из мюзик-холла, Этель Уотерс (1896[–1977 гг.]). Сара Вон (1924[–1990 гг.]), прекрасная певица, появившаяся в атмосфере зарождающегося модерн-джаза. Сам же классический блюз либо совсем ушел из поля зрения, либо трансформировался в 30-х гг. в так называемый блюз-кабаре, не имевший со своим оригиналом почти ничего общего. Несомненно,



лучшей певицей такого интимного блюза была волшебная «Леди Дей» — Билли Холидей (1915[–1959 гг.]). Развитие джаза ушло настолько далеко в сторону от классического блюза, что некоторые из исполнителей сегодня уже совершенно не способны петь классический блюз.

В некоторой степени традиция классического блюза продолжалась певцами городского блюза, которые произошли от исполнителей сельского блюза в 20-е гг. В основном это были мужчины, но после 1928 г. среди исполнителей появились женщины, например, певица Бесси Джексон (псевдоним). Они рассматривали и развивали блюз, главным образом, как песни городской бедноты. С музыкальной стороны, вероятно, главным достижением городского блюза было то, что он значительно ускорил распространение блюза вообще, который вскоре приобрел характерный, привлекающий внимание джамп-бит, широко внедрившийся затем во всю популярную музыку. Лучшими исполнителями в этом жанре были и остаются мужчины, например, Сонни Бой Уильямсон. Блюз-шаутеры из Канзас-Сити — Джо Тернер и Джими Рашинг — были первыми блюзовыми певцами, вошедшими в оркестровый джаз. Здесь развитие блюза значительно ушло в сторону от традиционного сельского блюза частично за счет влияния популярных песен, частично за счет смешивания образцами церковно-религиозной музыки городских негров.

Негритянские религиозные песни заметно отличались от светских блюзов, оставаясь, главным образом, коллективным вокалом. Церковные хоры и группы вплоть до сего дня представляют гораздо больше именно негритянскую религиозную музыку в церквях, чем индивидуальных исполнителей госпел-сонг. История этой музыки не изучена достаточно полно, во всяком случае, по сравнению с джазом или светским блюзом, в основном по той причине, что она гораздо меньше записывалась на пластинки. Поэтому трудно делать далеко идущие выводы, но мы можем выделить основные моменты.

Во-первых, религии, известный своей консервативностью институт, удалось сохранить архаические и даже африканские идиомы в церковных песнях более четко, чем другим быстро исчезнувшим предшественникам джаза.

Во-вторых, религиозная музыка существует сейчас в основном в городской среде. Ее главной базой являются городские негритянские гетто, в которых церковь служит важнейшим, а порой и единственным центром общения негритянских иммигрантов. Начиная с 30-х гг., и особенно в 50-е гг., быстро растущий негритянский рынок сбыта привел к коммерциализации религиозной музыки негров. Вероятно, религия была единственным крупным бизнесом, находившимся под негритянским контролем. Профессиональные и полупрофессиональные госпел-группы, выступающие в церквях и на ривайл-митингах, местные радиостанции, передающие для негров непрерывные религиозные программы, сами госпел-сонг, знакомы сегодня любому городскому жителю негритянского района.

В-третьих, коммерция привела к музыкальной модификации песен типа госпел. С одной стороны, возникла тенденция к созданию больших хоров на



европейский манер, а с другой — эти группы стали более явно использовать различные приемы для создания религиозной истерии, как, например, акцентированный ритм, бесконечные повторения, чередующееся пение, системе оклик — ответ и т. д.

Хоровые религиозные песни почти не ощутили на себе влияние джаза, но их собственное влияние на джаз было сильным. Они повлияли даже на свинговые биг-бэнды, где аранжировка также строилась по принципу оклика — ответа. Более того, в 50-е гг. техника госпел-сонг широко проникла в коммерцию и стала повсеместно применяться для светских целей, например, в рок-н-роле. Возросшая популярность церковных песен в конце 50-х гг. помогла вернуть прошлое наследие блюзовых традиций в современный джаз, который состоял из музыкантов, отвергавших блюз, в частности вокальный, из-за его старомодности и примитивности, и вообще весь предыдущий джаз в целом.

Некоторые певцы госпел-сонг, как и исполнители светского блюза, выступали и записывались достаточно долго. Один из них, Блайнд Вилли Джонсон, достиг огромной популярности во время кризиса, когда голод и отчаяние находили отклик в его неистовых призывах к Богу. Однако в целом сольные исполнители госпел постепенно исчезали в сложной смеси хоровых песен традиционной негритянской религиозной службы, где единственным сольным голосом был голос проповедника, незаметно переходящий от ритмической прозы к пению. Наиболее выдающимся из сольных исполнителей госпел были женщины, которые начали записываться на пластинки лишь в 30-е гг. Несомненно, лучшей из них является Махелия Джексон (1911[–1972 гг.]), великая артистка, которая сочетает великолепный голос с изумительной эмоциональностью и обладает безошибочным чувством построения соло.

Внешне госпел-сонг часто напоминают 12-тактовую структуру блюза. Более того, хорошие исполнители госпел могут воссоздать исключительно эмоциональную выразительность классического блюза, хотя здесь эмоциональный настрой — это радость во спасении, страстная вера в Господа, но никак не светская грусть и не подавленность, присущие классическому блюзу. Один церковник однажды сказал: «Махелия к любой песне может добавить больше цветов и оперения, чем кто-либо другой, и все это будет точно на своем месте». Однако в общем госпел-сонг гораздо больше склонны к стилю барокко, чем к скромному классицизму лучших блюзов.

Инструментальный блюз будет рассматриваться в разделе оркестровых и инструментальных джазовых стилей.

Джазовые стили. Я уже перечислял кратко основные джазовые стили в разделе «Трансформация джаза». В этой и следующей главе я попытаюсь рассказать об этих стилях более подробно. Подобно всем историкам искусства, джазовые исследователи много спорят о том, где кончается и где начинается тот или иной джазовый стиль или школа, поэтому те подразделения,



которые я использую, также могут быть подвергнуты подобной критике. Однако надо помнить, что появление всякого нового стиля не означает исчезновение старого. Сегодня, например, все рассматриваемые стили в той или иной степени существуют и исполняются современными музыкантами, за исключением, пожалуй, рэгтайма и некоторых стилей восточного побережья 20-х гг. Некоторые из них, однако, так и не получили дальнейшего развития.

Рэгтайм по существу был больше фортепьянным, чем оркестровым стилем, который, будучи написанной музыкой, да и по своей манере исполнения постепенно отошел от джазовых традиций. Его основной музыкальной характеристикой было ярко выраженное синкопирование, на которое накладывались различные ритмические приемы. Форма его композиций, как указывает Маршалл Стернс, представляла собой разновидность рондо* и была производной от менуэтов**, скерцо*** и, конечно, маршей. Однако рэгтайм был перенесен и в джаз-бэнды древнего периода, главным образом благодаря исключительно талантливому пианисту, аранжировщику и бэнд-лидеру Джелли Ролл Мортону (1885–1941 гг.), в середине 20-х гг. руководившему оркестром «Red Hot Peppers», записи которого были примером такой адаптации, доведенной до совершенства. Номера рэгтайма стали частью постоянного репертуара новоорлеанского джаза или, говоря более точно, белого диксиленда. До сих пор их можно услышать в исполнении любого традиционного джаз-оркестра, например, «Maple Leaf Rag», «Eccentric», «Masquerade Ramble», «Original Dixieland One-Step» и др.

Наиболее ранним стилем древнего джаза был так называемый ново-орлеанский стиль, истоки которого, несомненно, лежат в военной оркестровой музыке. Его инструментовка обычно состояла из корнета (трубы), кларнета, тромбона, тубы (контрабаса), большого и малого барабанов. Банджо (гитара) появилось позже, как и рояль, которому, естественно, не было места на повозках среди разъезжающих или марширующих музыкантов. Рояль тогда был сольным инструментом для исполнения рэгтайма или блюза. Саксофон никогда не присутствовал в новоорлеанском джазе, он появился значительно позже. Инструментальная техника сочетала в себе африканский вокал городских негров с ортодоксальным французским стилем креолов, особенно среди местных кларнетистов.

Репертуар состоял из мелодий, которые даже ярые ненавистники джаза признают веселыми и гармоничными. В основном они были заимствованы из европейских танцев и маршей с доминирующим французским влиянием и ха-

* Рондо — музыкальная форма, основанная на чередовании неизменной темы — рефрена или различных эпизодов. Происхождение ведет от народной песенно-танцевальной музыки.

** Менуэт — старинный народный французский танец, с середины XVII в. — бальный танец. Музыкальный размер 3/4.

*** Скерцо — в XVI–XVII вв. вокально-инструментальные произведения на шуточные тексты. Характерны резкие смены контрастных образов, быстрый темп.



рактным испанским оттенком. Подлинные источники этих мелодий в некоторых случаях могут быть точно установлены. Например, известная тема «Tiger Rag» — это производная от кадрили прошлого века.

Хотя новоорлеанцы хорошо знали блюз, он никогда не проникал в их джаз настолько глубоко, как это позже продемонстрировали музыканты Канзас-Сити или Дюк Эллингтон. Это зависело от сильного влияния креолов и их неблюзовых музыкальных традиций. В Новом Орлеане блюз считался низкопробной музыкой. Лишь после 1914 г. установилась более-менее прочная связь между блюзом и инструментальным джазом. Что же касается сельского блюза, то его связь с новоорлеанскими традициями является следствием экспериментов интеллектуальных любителей джаза в 40-е гг. Когда Лидбелли посетил Новый Орлеан, он возненавидел его, а город в свою очередь изгнал ведущего представителя сельского блюза.

Главной характеристикой новоорлеанского джаза была его трехчастная вокальная полифония. Корнет был основным инструментом в оркестре. Он вел мелодию, кларнет окружал ее своим собственным орнаментом, а тромбон создавал контрапункт корнету. Ритм-секция обеспечивала твердый бит, обычно акцентируя два из четырех ударов в такте, однако синкопирования и других ритмических тонкостей там почти не было. Мелодическая и ритмическая сложность этой музыки происходила от взаимоналожения всех инструментов, которые обычно импровизировали коллективно, не оставляя места для длинных индивидуальных соло. Позже это привело к развитию трехчастной музыкальной формы:

- 1) вступительная часть, в которой инструменты, ведомые корнетом, играют вместе;
- 2) средняя часть, в которой отдельные музыканты исполняли свои соло или дуэты;
- 3) заключительная часть, финал, где все вновь объединялись вместе (это одно из наиболее оживленных и веселых исполнений в джазе).

Цветной новоорлеанский стиль был вскоре адаптирован белыми бэндами этого города, но хотя они играли его не менее горячо, они мало что добавили к этому стилю, за исключением названия «диксиленд». В 20-е гг. под влиянием изменившегося социального и музыкального окружения на Севере этот стиль постепенно пришел к большей инструментальной и ритмической изысканности и к большему индивидуализму исполнителей. Эту эволюцию можно отчетливо проследить на примере записей Луи Армстронга, который, по мнению некоторых исследователей, перестал играть в новоорлеанском стиле к 1928 г. Наиболее интересные эксперименты в новоорлеанском джазе и рэгтайме 20-х гг. были проведены, как уже говорилось, Джелли Ролл Мортон. Более подробно об этом можно узнать в монографии Алена Ломакса «Мистер Джелли Ролл», 1950 г. Однако в целом стиль как таковой остался неизменным. Его единственной ветвью был белый чикагский стиль, развившийся в Чикаго благодаря молодым белым музыкантам, которые тщательно копировали новоорлеанских джазменов.



Чикагский стиль отличался от новоорлеанского несколькими важными особенностями. Он ввел саксофоны в новоорлеанскую полифонию, снизил прежнее значение тромбона и обратился к популярным песням как к основе своего джазового репертуара. Большая часть классических чикагских записей была версией популярных песен «Liza», «Sugar», «I've Found A New Baby» и т. д. Проблема удачного использования популярных мелодий в джазе в то время еще не была решена. Чикагский джаз был еще более индивидуализирован. Это был джаз именно сольных исполнителей, таких, как Бикс Байдербек (труба), Дэйв Таф (барабаны), Маггзи Спэниер, (труба), Флойд О'Брайен (тромбон) и др. Это одна из главных причин, объясняющая, почему в Чикаго не было ни больших, ни малых бэндов, представлявших этот стиль так же полно, как оркестр Кинга Оливера или «Hot Five» Армстронга представляли новоорлеанский. В чикагском стиле были только индивидуальные солисты, игравшие вместе в случайных составах. Кроме того, даже в лучших чикагских записях чувствовалась какая-то необычная сдержанная атмосфера, напоминающая язык Скотта Фитцджеральда. По выражению Уайлдера Хобсона, «сваренное вкрутую красноречие» чикагских блюзов было как бы прозой Хемингуэя, переведенной в идиомы джаза. Но с другой стороны, чикагский стиль был не столько единым стилем, сколько местом, где белый молодой человек знакомился с джазом и брал в руки инструмент. Интересно отметить, что чикагская музыка охватывает широкий диапазон качественно различных исполнений: от новоорлеанских или блюзовых до произведений Бикса Байдербек*, которые были чисто белыми оригинальными работами.

Стиль восточного побережья (Ист-коуст-джаз) середины и конца 20-х гг. редко называют собственным именем. Однако записи, сделанные восточными бэндами Рэда Николса, Миффа Моула, Венути Лэнга и др., были очень влиятельными и имели столь определенный характер, что заслуживают особого упоминания. Хотя восточные музыканты имели вторичный контакт через иммигрантов из Чикаго в конце 20-х гг., их истоки больше относились к рэгтайму и белой музыке диксиленда, чем к основным новоорлеанским традициям. Это была белая школа, созданная белыми джазменами, последователи которой не делали попыток играть хот-джаз в любых составах, за исключением характерных комбо. Некоторые члены этой школы стали впоследствии лидерами собственных свинговых биг-бэндов: братья Дорси, Глен Миллер, Бенни Гудман и другие, в прошлом чикагские, музыканты.

Белый восточный стиль был своего рода камерным джазом, поскольку именно это направление больше устраивало белых музыкантов. Здесь было

* Бикс Байдербек (Leon Bismarck 'Bix' Beiderbecke) (1903–1931 гг.). Корнетист, яркий представитель чикагской школы джаза, первый джазмен, испытавший влияние классической музыки. Гармоническое мышление Байдербек выходило за рамки традиционных джазовых стилей того времени. Это позволило сторонникам кула считать его своим предшественником. Влияние Байдербек испытали Бобби Хэкетт, Рой Элдридж, Рэд Николс и Майлз Дэвис.



много элегантности и лоска, но почти отсутствовало всякое блюзовое чувство. Исполнения носили явный отпечаток ортодоксального влияния, например, в инструментальной плавности сольных работ. Сама инструментовка была вначале традиционной, например, в группе «Memphis Five», но затем она все больше стала приближаться к обычной инструментовке легкой популярной музыки. Скрипка, гитара, саксофоны, включая даже бас-саксофон, таким, например, был состав у Адриана Роллини, и это считалось нормальным. Наиболее близкими к этим группам 20-х гг. являются небольшие белые комбо кул-джаза 50-х гг., хотя последние шли от хот-джаза через серьезную классическую, а не через популярную музыку.

Подобно малым составам 30-х гг., которые, несмотря на свою инструментовку, создали в свое время со вкусом сделанную музыку, современные группы восточного стиля пользуются значительной репутацией, хотя и недооцениваются в джазовых кругах. Их наиболее интересные достижения заключаются в инструментальной технике. Примечательно, что главный и легкий тон звучания их инструментов был очень популярен среди кул-музыкантов, прародитель которых саксофонист Лестер Янг имитировал ведущего белого альтиста Фрэнки Трамбауера. Во всяком случае, существующее мнение о том, что белый джаз сделал действительно оригинальный вклад в джазовую музыку, может основываться только на восточных и чикагских традициях. Однако и те, и другие не получили дальнейшего стиливого развития в эволюции джаза.

Хотя средний период джаза относится к 30-м гг., некоторые музыкальные достижения 20-х гг. должны быть отнесены к среднему периоду, так как именно в это время началось приспособление джаза к формату больших оркестров. По обычным стандартам это еще не были биг-бэнды: не более 14–15 человек против 7–8 в новоорлеанском составе. В этом отношении типичной группой был оркестр Дюка Эллингтона начала 30-х гг.: 3 трубы, 3 тромбона, 4 саксофона, фортепиано, бас, гитара и ударные. Это был основной состав современного биг-бэнда, допускавший различные вариации по инструментовке, и добавление тех или иных инструментов. Очевидно, что систематическое использование саксофона и увеличение самого оркестра повлекло за собой глубокие музыкальные изменения, так как стало невозможно создавать коллективную полифонию в старом стиле с десятью мелодическими инструментами. Четыре новых мелодических линии уже не поддавались коллективной импровизации. Таким образом, увеличение размеров оркестра вызвало новые проблемы, связанные с изменением инструментального стиля, аранжировки и композиции.

Поскольку эти проблемы не могли быть разрешены каким-либо универсальным способом, то очень трудно разделить все биг-бэнды на определенные стили и школы. Флетчер Хэндерсон (1898–1952 гг.), пионер среди бэнд-лидеров, начинал работать с негритянской популярной группой, которой он постепенно придал джазовое направление за счет использования блестящих солистов и новоорлеанского репертуара. Влияние джазовых качеств самих



музыкантов оркестра сказывалось даже в его аранжировках, которые вначале копировались с обычных аранжировок свит-бэндов, например, Пола Уайтмена. Талантливый аранжировщик Дон Рэдмен, который позже ушел от Хэндерсона в группу Уильяма МакКинни «Cotton Pickers», разработал так называемую формулу сдвига, по существу состоявшую из предварительно распланированных ансамблевых пассажей для всех инструментов с чередованием различных мелодических групп, создающих антифонное ритмическое сопровождение солистами. Это фактически адаптированный перевод африканской и религиозной песенной антифонии на язык секций современного биг-бэнда. Многие из этих ранних аранжировок были неуклюжими подобно фермеру в городском костюме. Однако первоклассные солисты и яркие ансамблевые пассажи вызывали значительный интерес публики к большим цветным оркестрам МакКинни, Луиса Рассела, Клода Хопкинса и др. Малые составы, образованные внутри тех же оркестров, были еще более успешными, например, «Chocolate Kiddies». Практика создания таких временных малых составов из членов биг-бэнда сохранилась вплоть до настоящего времени. Особенно часто к этой практике обращался Дюк Эллингтон.

Начиная с 1926 г., оркестр Эллингтона заметно выделился среди других ранних биг-бэндов. Как говорил Чарльз Фокс: «Эллингтон со своим оркестром выделялся так же, как и Шекспир на фоне драматургов елизаветинской эпохи». Его нельзя было причислить к какой-либо одной определенной школе или оценивать по тем же стандартам, что и других музыкантов. Дюк Эллингтон (1899[–1974 гг.]) — самый выдающийся исполнитель в мире джаза, который очень удачно с первой же попытки разрешил тройную проблему, существовавшую в джазе биг-бэндов. Это проблема композиции джазового репертуара, проблема оркестровки и проблема инструментального стиля. Все это он совместил в своей исключительно индивидуальной и самобытной манере, работая неизменным по составу большим оркестром. Эллингтон был превосходным пианистом, но настоящим его инструментом был биг-бэнд. Все музыкальные достижения Эллингтона сохраняли прямую связь с основными принципами оригинального, популярного, спонтанного, импровизированного джаза.

Эллингтон исполнял свои собственные композиции, которые были результатом естественного сотрудничества между ним и его музыкантами, но он также мастерски применял стандартные формы для своих целей. Он брал блюзовую оркестровую форму, основывал ее на блюзовых гармониях, прилагал к ним блюзовую мелодию и переводил ее фразовый антифон на язык большого оркестра. Импровизирующий музыкант сохранял прежнюю свободу в рамках композиционного джаза, даже когда он лишался возможности исполнять брейк или каденцию*. Конструкция пьес Эллингтона была основа-

* Каденция (от итал. *cadenza* — падаю, заканчиваюсь). Гармоничный или мелодичный оборот, завершающий музыкальное построение и сообщающий ему большую или меньшую законченность.



на на блюзовом антифоне, поэтому его композиции часто представляли собой своего рода дуэт или миниатюрный концерт, а его солисты чаще исполняли короткие ответные импровизации блюзового аккомпанимента, нежели длинные квадраты свободной импровизации. В популярных балладах Эллингтон нередко опускал мелодическую линию, которая обычно была мало интересной, и оставлял гармонию, если она, с точки зрения джазовых традиций, была новой и интересной. Музыка Эллингтона была более передовой, она уже не была старым джазом. Ее надо воспринимать как некую разновидность классической музыки, хотя сам Эллингтон не пытался вводить какие-либо сложные структуры классической музыки, как это часто делают современные джазовые композиторы. Его главной целью было слияние оркестровых оттенков и выражение определенных настроений, эмоций, а это легко удовлетворял старый джаз со своими средствами и формами. Среди классических музыкантов ему ближе всего были Дебюсси, Делиус и Равель, но их влияние на него было косвенным. Прибегая к ортодоксальной аналогии, можно сказать, что композиции Эллингтона были больше романтическими, чем классическими. Во всяком случае, с помощью звуковых красок своего оркестра он стремился нарисовать картины в духе импрессионизма, что нашло свое отражение в его сюитах «Creole Love Call», «Black, Brown and Beige» и др.

Вообще говоря, успех Эллингтона как исполнителя был значительно меньше его успеха как новатора джаза. Хотя ни один композитор или оркестр не достигал более высокого и постоянного уровня музыкального качества, особенно в 1929–1933 и 1939–1941 гг., но лишь немногие его записи носили столь же определенный отпечаток индивидуального бессмертия, как некоторые шедевры Бесси Смит или Луи Армстронга. Произведения Эллингтона, которые можно причислить к бессмертным, больше обязаны этим блеску и великолепию солистов его оркестра, чем самим композициям. Примером может служить знаменитый «Concerto For Cootie» в исполнении трубача Кути Уильямса, которому Андрэ Одэр посвящает двадцать страниц подробного анализа в своей книге «Человечество и проблемы джаза». Музыка Эллингтона — это непрерывный процесс новых открытий, а не серия определенных композиционных достижений. Если его ранние помыслы были направлены к созданию претенциозных эффектов джангл-стиля, то в последующие годы появилась тенденция к пышности композиций расширенных форм. Но как бы то ни было, место Эллингтона в истории джаза закреплено за ним прочно. По словам Сиднея Финкельштайна, «Эллингтон — это Гайдн джаза. Он перевел весь старый джазовый материал на язык новых звучаний, соответствующих его эпохе, подобно тому, как Гайдн собрал воедино элементы народных песен, комической оперы, серенады и уличной музыки и превратил их в прекрасную симфонию».

Самым важным талантом Эллингтона была его способность к созданию особых оркестровых оттенков, характерного звучания оркестра, своего рода палитры звуков, которую композитор-аранжировщик создает, смешивая от-



тенки звучания индивидуальных музыкантов, тщательно выбранных для этой цели. Так называемые «звуки Эллингтона» («Эллингтон саунд») ни с чем нельзя спутать. Это звучание было создано при участии таких музыкантов, как Баббер Майли и Кути Уильямс (труба), Трики Сэм Нэнтон (тромбон), Барни Бигард (кларнет), Гарри Карни (баритон-сакс), но оно не исчезло после их смерти. Спустя долгое время вслед за Эллингтоном другие оркестры оценили преимущества собственного характерного звучания, и эта идея стала широко использоваться в джазе. Вспомним саунд оркестров Джимми Лансфорда (1934–1939 гг.), Каунта Бэйси (с 1936 г.), а также Гленна Миллера.

Другим джазовым стилем тех лет, который произвел аналогичную революцию в джазе, был **стиль Канзас-Сити (Канзас-Сити-джаз)**. Здесь, вдалеке от традиций новоорлеанского джаза и от элементов легкой развлекательной музыки, основываясь только на профессионализме индивидуальных джазменов и на видоизмененном в городских условиях кантри-блюзе, произошло второе преобразование блюза в стиль биг-бэндов. Этот процесс был полностью противоположен действиям Эллингтона и строился по принципу упрощения вместо усложнения. Ансамблевая игра, в отличие от новоорлеанского контрапункта, представляла собой простые повторяющиеся фразы, служившие прочным основанием, которое позволяло музыкантам четко установить мелодию, гармонию и ритм перед тем как двигаться дальше по пути индивидуального соло. Главными темами для этих импровизаций являлись популярные песни, над которыми доминировал 12-тактовый блюз, аккорды и форму которого знал каждый музыкант, поскольку блюз давал ему полную свободу для развития и построения своего соло. Такой адаптированный блюз служил основой как в быстрых, так и в медленных номерах (блюзовая форма сама по себе отнюдь не бывает только грустной и медленной) и в ансамблевой работе оркестра. Обычно блюз имел достаточно простую мелодическую форму в виде рифа, повторяющейся мелодической фразы, исполняемой ансамблем в промежутках и на фоне соло. Характерный представитель канзасского стиля — биг-бэнд Каунта Бэйси.

Несмотря на то, что этот стиль был изобретен и развит музыкантами для своего собственного удобства, такой кажущийся возврат к примитивизму имел три главных музыкальных преимущества. Во-первых, все эти приемы создавали более гибкое обрамление для джаза биг-бэндов и, следовательно, могли быть более широко восприняты, чем сугубо индивидуальная техника Эллингтона, не поддающаяся копировке. Во-вторых, что более важно, стиль Канзас-Сити позволял биг-бэнду использовать наиболее яркие и живые элементы негритянской народной музыки: вокальный блюз и блюзовое фортепиано. Это был единственный стиль, где оригинальные блюзовые певцы могли прямо использоваться как оркестровые вокалисты, будучи составной частью всего биг-бэнда, например, Джимми Рашинг. В-третьих, этот стиль допускал и поощрял самую разнообразную техническую изобретательность и предприимчивость исполнителей. Именно по этой причине Канзас-Сити больше,



чем любой другой стиль, стал настоящим «инкубатором» музыкальной революции в джазе. В то же время его наиболее радикальные новаторы, подобно Чарли Паркеру, неизменно сохраняли свои блюзовые корни. В своем наилучшем виде стиль Канзас-Сити представлен в ранних записях оркестра Каунта Бэйси, здесь мы находим неотразимую комбинацию медного ансамбля, устойчивый плавный ритм и великолепный сольный блюз.

Другие разновидности джаза среднего периода, существовавшие в основном в Гарлеме и в других больших северных гетто для негров, сложно классифицировать, например, так называемый **гарлем-джамп***. Порой вульгарная и излишне кричащая, эта музыка заметно склонялась к коммерции. Вокалистами там были певцы баллад, но не блюзовые певцы, музыканты играли нечто похожее на акробатические трюки и часто творили настоящее ритмическое безумие, чтобы привлечь к себе внимание публики, создать себе рекламу и, в конечном счете, подороже продать свою музыку. В своем лучшем виде гарлем-джамп был представлен оркестрами Чика Уэбба (1926–1939 гг.) и Лайонелла Хэмптона (с 1934 г.), которые произвели поистине неотразимый сдвиг, хотя их технически превосходные музыканты имели меньший индивидуальный кругозор, чем музыканты Канзас-Сити. Тем не менее, музыканты биг-бэндов Гарлема внесли свой вклад в джазовую революцию. За исключением своего характерного ритма, гарлем-джамп нельзя рассматривать как стиль. Это — джазовое шоу, место встречи многих талантливых исполнителей.

Общим знаменателем всех типов джаза среднего периода является исключительно возросшая техническая виртуозность исполнителей. Не может быть никаких споров о возросшем техническом мастерстве музыкантов. Это нельзя смешивать с ростом их эмоциональной выразительности. Джаз всегда был связан с максимальной эмоциональной выразительностью даже при несовершенном техническом исполнении. И хотя работы Армстронга нельзя сравнивать, скажем, с феерией Чарли Шэйверса или Диззи Гиллеспи, он никогда не испытывал затруднений в отношении эмоционального выражения самого себя как исполнителя. Тем не менее, джаз среднего периода был словно создан для виртуозов-инструменталистов и во многом зависел от поколения музыкантов, которые впервые смогли полностью использовать все технические возможности своих инструментов. Такая техническая эволюция особенно проявилась в сфере ударных инструментов. В «древнем» джазе (рэгтайм и новоорлеанский стиль) использовался бит, который все еще был отражением европейской

* Гарлем-джамп (Harlem jump; англ. jump — скачок, прыжок). Разновидность негритянского свинга, созданная в 20–30-е гг. музыкантами гарлемской школы джаза. Отличается повышенной экзальтированностью исполнительской манеры, сильной и резкой атакой звука, обилием изломов и скачков в мелодике, большим динамическим напором и устремленностью, жесткой, равномерной ритмикой с тяжелыми акцентами на основных метрических долях. Джамп тесно связан с традициями блюза и негритянского хот-джаза.



маршевой музыки с акцентом на 1 и 3 доли каждого такта (ту-бит). Его производные, т. е. диксиленд, чикагский джаз и т. д., будучи по-прежнему ту-бит-джазом, уже стремились к акцентированию офф-битов, т. е. 2 и 4 долей. Революционная эпоха привела к периоду фоур-бит-джаза, где все доли такта были акцентированы равным образом, хотя имелась инстинктивная тенденция к подчеркиванию офф-битов. В результате джазовый ритм и его вариации стали более утонченными, искусными и способствовали созданию неотразимого джазового стиля, живого и напористого, получившего название «свинг». Хотя французский критик А. Одэр считает свинг ритмическим явлением, я считаю, что это не просто заслуга развития ритм-секции. В джазе каждый инструмент помимо мелодических выполняет также и ритмические функции, поэтому возникновение свинга как явления в целом едва ли было возможно до тех пор, пока не достигнут высокий уровень технического мастерства всех музыкальных инструментов. Новички, обладающие достаточным джазовым чувством, могут создать удовлетворительную имитацию новоорлеанского бэнда или диксиленда, но у них никогда не получится сыграть что-либо подобное версии «Flying Home» Лайонелла Хэмптона.

Хотя никто не мог предсказать этого в свое время, мы видим и понимаем теперь, что современный джаз (модерн-джаз) логически развился из джаза среднего периода частично как его продолжение, а частично как реакция против него. Здесь мы рассматриваем только стилистические и музыкальные аспекты джазовой революции, которую можно сравнить с другими революционными переворотами в искусстве нашего века, в современной живописи и в классической музыке. Джазовая публика всегда делилась на группы, до современного джаза это обычно были пуристы и их противники, т. е. люди, стремящиеся предохранить джаз от новшеств и загрязнения, чтобы он не превратился в коммерческую музыку; другие считали, что далеко не все новшества обязательно превратят джаз в коммерческую популярную музыку. В первое время защитники старого, чистого джаза считали современный им модерн-джаз просто очередной разновидностью коммерческого новшества. Но модерн-джаз вовсе не стремился к завоеванию массовой популярности. Наоборот, это был первый джазовый стиль, который подчеркнуто отворачивался от обычной публики и стремился создавать музыку лишь для посвященных. Вплоть до сего дня аудитория модерн-джаза значительно меньше, чем число сторонников, которых имел джаз среднего периода.

Лучшим объяснением появления модерн-джаза будет то, что джазовые музыканты устали и разочаровались в стандартной музыке биг-бэндов 30-х гг. Именно из таких больших оркестров вышли почти все бопперы, например, Гиллеспи был трубачом у Тедди Хилла и Кэба Коллоуэля; Паркер играл на саксофоне у Джея МакШенна, Чарли Кристиен был ведущим солистом-гитаристом у Бенни Гудмана, Кенни Кларк работал ударником во многих известных бэндах тех лет. Несмотря на кратковременное существование отдельных боповых биг-бэндов Диззи Гиллеспи, Билли Экстайна, Вуди Германа,



модерн-джаз фактически являлся музыкой малых составов (комбо). Он был реакцией против коммерческого развлечения большей или меньшей публики. Это была, скорее, музыка для самих музыкантов. Ее естественным результатом стало развитие технических виртуозных тенденций 30-х гг. до недостижимых высот. Например, Паркер исполнял на саксофоне до 360 четверть-нот в минуту, что до сих пор считалось невозможным; Кенни Кларк и его последователи играли на ударных не только ритм, но и мелодию; Чарли Кристиен использовал свою электрогитару как духовой инструмент, а Джей Джей Джонсон играл на тромбоне так, словно это была труба. Во всяком случае, что бы мы ни думали о подлинно музыкальной ценности этого стиля, но от технических достижений модерн-джаза поистине захватывает дух.

Все это превращало джаз в элитарное искусство. Ритмически боп уже не имел прямого, четкого и непосредственного бита, за исключением легато тарелок, своего рода ритмического трепета, благодаря которому едва улавливался основной пульс. Поверх этого бита накладывались различные ритмические сложности с почти африканским искусством перкуссии. Единственной опорой ритмического пульса служил только контрабас. Аналогичным образом подбирались и мелодия, так как модернисты редко импровизировали на основе простых тем, скажем, популярных баллад. Чаще всего они строили новые мелодические темы на базе старых гармоний и импровизировали на этой основе, слегка изменяя при этом сами гармонии. В некоторых случаях они еще более усложняли процесс. Бопперы считали, что действительно компетентный исполнитель должен слышать не просто тему и ее импровизацию, а также и ту несыгранную оригинальную тему, на основе гармоний которой строится настоящая импровизация. Иными словами, в голове каждого музыканта создавался дуэт между действительно исполняемой музыкой и невидимой музыкой, из которой исходила первая. Часто они даже не указывали наименование оригинальной темы, считалось, что каждый сведущий музыкант должен знать и уметь воспроизвести ее. Тексты бопперов были почти столь же сложными для музыканта-эксперта, как исполнение фуги Баха без партитуры. Если музыкант мог сделать это, он считался хорошим музыкантом. Если исполнитель или слушатель не могли даже приблизиться к пониманию модерн-джаза, тем хуже было для них, они не входили в касту посвященных. Неудивительно, что музыканты модерн-джаза часто демонстрировали свою подчеркнuto интеллектуальную склонность к сложным конструкциям из классической музыки и брали себе в пример не Делиуса и Дебюсси, а Баха, Шенберга и Бартока.

Подобные тенденции к архитектурной музыке появились, правда, несколько позже. Первые бопперы были чистыми импровизаторами, в чем мы можем усмотреть лишь сохранение старых джазовых традиций, в известной степени модернизированных. Многочисленные джем-сейшн, во время которых каждый артист строил свою собственную музыкальную композицию из серии сольных квадратов, были для них родным домом. Новаторы бопа не



Александр фон Шлиппенбах

разработали какой-либо новой оркестровой формы, они преобразовали тональность и гармонию. Типичная боп-пьеса по своей форме осталась столь же примитивной по сравнению с классикой, как любая пьеса для старого джаз-оркестра, т. е. вначале исполнялась тема в унисон, затем следовали вариации и, наконец, финал, исполняемый в виде повторного изложения темы. По форме эта структура недалеко ушла от диксиленда или чикагского стиля, а в некоторых отношениях боп даже отступил от сложных приемов оркестрового письма, которое внесли в джаз Джелли Ролл Мортон, Дюк Эллингтон, Дон Рэдман, Сай Оливер и другие известные композиторы-аранжировщики, хотя в ту пору это отступление было лишь временным. Современная джазовая школа вскоре дала своих собственных аранжировщиков, которые пошли вперед: Теда Дамерона, Джона Льюиса, Гила Эванса и др.

Непосвященный человек, слушающий незнакомые ему ритмические сложности бопа, диссонансные соло, свободное и непрерывное изменение тональности и совершенно необычное использование самих инструментов, вскоре придет к мысли, что боп — это не новая музыка, а просто музыкальный хаос. Основная структура бопа полностью соответствует прежней музыке джаза, как и его основной материал блюз и популярная баллада. Действительно, современный джаз во многом связан с популярными песнями и балладами, изменился лишь способ их изложения, иногда они используются как



Кенни Гаррет, Джеймс Картер

основа для построения новой контрмелодии, иногда к ним добавляются новые хроматические гаммы или аккорды, необычные модуляции, смена тональностей или ритмическое преобразование мелодических фраз. Здесь впервые в истории джаза произошло систематическое стирание граней между балладой и блюзом. Блюз образует сердцевину джаза. Мы узнаем его даже в трансформированном виде в работах всех великих модернистов. Например, Чарли Паркер, который, по словам Сиднея Финкельштайна, «почти целиком блюзовый исполнитель, идущий своим путем в современном джазе точно так же, как и Джонни Доддс в старой музыке».

Ранний модерн-джаз, исполнявшийся пионерами бопа, был манифестом бунтарей, хотя теперь мы видим, что этот бунт происходил в рамках прежних джазовых традиций. Подобно многим другим аналогичным революциям в искусстве, первый шаг был наиболее экстремистским. Появление новых идиом



само по себе наводит на аналогии: художники-абстракционисты 50-х гг. были не столько революционерами, сколько традиционалистами, отказавшимися от старых форм. Как в живописи, так и в музыке публика в свою очередь вскоре привыкла к новым идиомам. Записи Гиллеспи, Паркера и Монка, сделанные с 1946 по 1948 г., потрясли неискушенных слушателей как абсолютно непонятные, теперь легко воспринимаются. Музыкальные фразы, от которых десять лет назад поднимались волосы, теперь сплошь и рядом встречаются в оркестровых и сольных работах, которые мы слушаем в концертных залах без всякой мысли о модернизме. Разумеется, революционеры пострадали от такого «упрощения» их достижений, но это уже не зависело от них, так как модерн-джаз, в конечном счете, стал цивилизованным и прирученным после встречи со своей аудиторией. Постепенно он обратился к менее революционному типу мелодии. «Модерн джаз квартет», Майлс Дэвис и другие стали играть мягче, спокойнее. В репертуаре появились мелодии, которые содержат не больше революционных претензий, чем мелодии Эллингтона. Сам бит, сущность джаза, стал более легко узнаваем по сравнению с рискованными экспериментами 40-х гг. Что-то было вызвано регрессом, что-то — дальнейшей эволюцией джаза, которая привела к появлению стиля кул в 50-е гг.

Собственно говоря, стиль кул является, пожалуй, самой крайней точкой, когда-либо достигнутой джазом. Она лежит почти на границе между джазом и классической музыкой. Само название стиля парадоксально. Мы знаем, что джаз прошлого был по своей природе «горячим» («хот») в чувственном, эмоциональном, физическом отношениях и «грязным» («dirty», это слово использовалось как синоним для хот в 20-е гг.) вследствие своей инструментальной необычности и музыкальной выразительности. Даже боп, как мы видели, сохранил свою основную эмоциональную «горячность» и музыкальную «нечистоту». При всей своей революционной бравате боперы играли экспрессионистскую, но не абстрактную музыку. Целью же кул-джаза стал абстрактный идеал музыкальной чистоты, что во многих отношениях было полной противоположностью большей части джазовым качествам, начиная с самых его истоков. Исполнители кул-джаза пытались заставить звучать свои инструменты наподобие ортодоксальных классических инструментов, т. е. с минимумом вибрато. Классические инструменты, которые по многим причинам ранее считались неподходящими для исполнения джаза, впервые были включены в джазовый состав: флейта, гобой, флюгельгорн. Главная мелодическая опора джаза — духовые инструменты — попали в немилость; наиболее распространенными стали малые составы, включавшие рояль, бас и ударные, иногда виброфон, кларнет или смычковую виолончель. То, что А. Одер называл «жидким звучанием», стало идеалом для многих музыкантов кул-джаза. Больше, чем все прежние джазовые музыканты, исполнители и аранжировщики кул-джаза мечтали о создании композиционного джаза, способного поспорить с классикой. Ведущие прогрессивные музыканты наподобие пианиста Ленни Тристано и саксофониста Ли Коница даже начали



Бату Моррис

разрабатывать собственные теории, основывать школы и учить других музыкантов. Теории и школы — явления, ранее невиданные в джазе, где музыканты всегда считали, что они должны говорить не словами, а нотами, т. е. музыкой, и учиться друг у друга на живых примерах, как художники эпохи Ренессанса. Были и такие музыканты и композиторы, которые утверждали, что они черпают свое вдохновение в музыке Баха и в классицизме XVIII в. Интеллектуальный и формальный кул-джаз, оторванный от всех своих корней и истоков, апеллировал главным образом к молодым музыкантам, которые были



способны конкурировать с цветными исполнителями. Таким образом, кул-джаз привлек к себе огромное число молодых белых исполнителей, особенно в Калифорнии, где Лос-Анджелес стал штаб-квартирой так называемой **школы Западного побережья (Вест-коуст-джаз)**.

Музыканты стиля кул вовсе не отказывались от джаза, хотя многие критики отмечали, что работы некоторых из них, например, Дэйва Брубeka в Калифорнии и группы Ленни Тристано в Нью-Йорке, часто переходят границы джаза и тяготеют к классической музыке камерного плана с джазовой окраской. Не исключали они и мощных, искренних эмоций джазовой выразительности, хотя последние были порой мрачноватыми и призрачными, как, например, у лучшего музыканта этой школы, трубача Майлса Дэвиса. Джазмены стиля кул по-прежнему гордились джазовыми традициями, которые они нередко сохраняли в своих работах, особенно блюзом, даже когда у них не хватало чувства сыграть его по-настоящему правильно. Они возникли из предыдущих джазовых стилей, в частности из бопа среднего периода, как естественное звено джазовой эволюции мастеров-виртуозов. Поскольку играть горячо посредством новой, сдержанной техники стало исключительно трудно, многие старые исполнители тщетно пытались приспособиться к новому стилю. Правда, один из наиболее творческих музыкантов 30-х гг., тенорист Лестер Янг, продемонстрировал, что можно играть великолепный джаз, практически избегая всех характеристик «горячего» звучания с помощью мускульной релаксации. «Прохладное» звучание Янга было одним из главных компонентов революции бопа, он обычно считается наиболее важным одиночным предшественником кула. Тогда как бопперы в общем сохранили хот-джаз, лишь изменив его технику, то их последователи возвели чистоту звука, релаксацию и «прохладность» джаза в целую систему. Поступая таким образом, они привели джаз на самую крайнюю грань его возможностей как джаза.

Логично предположить, что будущая эволюция современного джаза может увести его за пределы собственных традиций в область классической музыки в такую сферу, где он распадается как джаз. Но это не обязательно должно случиться. Хотя современный джаз систематически пытается избежать музыкальных ограничений старого джаза, его положение глубоко и прочно связано со старым музыкальным наследием. Эти узы кровного родства не могут быть так просто разорваны. Действительно, некоторая часть джаза может переступать традиционные границы, как в свое время негритянские спиричуэл надолго вошли в концертные залы.

В конце 50-х гг. исключительная концентрация внимания джазменов на кул-джазе привела к естественной стилистической реакции. Многие современные исполнители, которые всегда играли хот-джаз, пионеры оригинальной эры бопа, как Телониус Монк и другие джазмены, получили должное признание. Появилась целая группа блестящих саксофонистов, звучащих отнюдь не «жидко», и образовавших своего рода джазовый авангард: Сони Роллинс, Джон Колтрейн, Орнет Коулмен и весьма популярный в джазовых кругах Кэн-



нонболл Эддерли. Реакция против «кула», стремление к горячности и эмоциональности, вернули музыкантов к таким очевидным источникам музыкальной страстности, как блюз, госпел-сонг и к свинговой музыке 30-х гг., которая впервые за многие годы стала пользоваться популярностью. Несмотря на то, что нео-хот-джаз 60-х гг. (под различными названиями — фанки, хард-боп, соул и т. д.) оставался в сущности современным и даже экспериментальным джазом, его основная тенденция к горячему, энергичному исполнению, его стремление к своим корням и истокам дают нам повод утверждать, что это первый традиционный стиль в современном джазе. Своим существованием он косвенно подтверждает некий лозунг обратного движения: назад к Паркеру, назад к блюзу и госпел, назад к традициям джаза бит-бэндсов.

Является ли этот возврат к основным джазовым традициям постоянным или временным говорить рано. Вполне может случиться так, что последняя фаза в развитии джаза (т. е. 60-е гг.) снова приведет к движению противодействия и что современный джаз продолжит свое существование в виде обоюдного взаимодействия между хот и кул стилями. Мы этого пока не знаем.

Ясно одно, до тех пор, пока джаз будет оставаться джазом, он всегда будет привязан к определенному стилистическому образцу из-за необходимости быть музыкой для танцев. Я вспоминаю замечание Гаса Джонсона, ударника из Канзас-Сити, работавшего в одной из лучших джазовых школ — в оркестре Каунта Бэйси: «Некоторые говорят, что боп останется навсегда. Я так не думаю. Боп был чем-то новым и, естественно, он хорош для своего времени. Но взгляните на молодежь. Они должны танцевать, и если они хотят танцевать, они хотят слышать бит. Этот бит должен существовать всегда, иначе людям не подо что будет танцевать». За последние два десятка лет многое в джазе предназначалось не для танцев, а для прослушивания на пластинках и в больших концертных залах. Но до сих пор джаз так и не стал исключительно концертной музыкой для снобов и специалистов, и пока сохраняется спрос на джаз как музыку для танцев, джаз всех стилей: старый, средний или современный будет приспособливаться к этому требованию.

ИНСТРУМЕНТЫ

Мелодические инструменты. За исключением, пожалуй, одного фортепиано эволюция джазовых инструментов является частью эволюции джазовых оркестровых стилей. Кларнет достиг вершины своего развития в новоорлеанском джазе и с тех пор постепенно уходил на задний план. Медные инструменты достигли своей вершины в эпоху свинга, но с тех пор также лишились своей прежней значительной роли. Саксофоны следовали по восходящей кривой с начала 20-х гг. вплоть до конца периода бопа, достигнув своего пика, с тех пор их развитие приостановилось. Ударные инструменты следовали по восходящей кривой вплоть до начала периода кула и были главными носителями ритма и мелодии. Никто не сумел превратить смычковые струн-



ные инструменты в настоящее джазовое средство выражения, и они использовались лишь для отдельных эффектов. Если они и имеют какое-либо будущее в джазе, то оно должно еще наступить. Существуют некоторые основания утверждать, что современные музыканты не оставляют попыток завоевать даже эти весьма непокорные инструменты на сторону джаза. Примером тому может служить использование виолончели Оскаром Петтифордом.

Джаз — это то, что делает из него каждый индивидуальный исполнитель, а каждый такой исполнитель обладает своим индивидуальным голосом, языком. Немецкий исследователь джаза Иоахим Эрнст Берендт* и многие другие пытались проследить эволюцию инструментальных джазовых стилей в диаграммной форме, но даже наиболее полная диаграмма напоминает лишь блок-схему сложной электрической установки. Со своей стороны, я не намереваюсь приводить здесь детальный обзор инструментального джаза, а хочу просто перечислить некоторых выдающихся исполнителей и ометить их влияние.

Два главных стиля игры на **кларнете** в Новом Орлеане: жидкий креольский и грязный блюзовый — достигли своих высот благодаря триумvirату таких инструменталистов, как Джими Нун (1895–1944 гг.), Джонни Доддс (1892–1940 гг.) и Сидней Беше (1897[–1959 гг.]), последний, правда, больше известен своей игрой на сопрано-саксофоне, редко используемом в джазе инструменте. Следующая группа кларнетистов — это Барни Бигард (1906[–1980 гг.]), Альберт Николас (1900[–1973 гг.]), Эдмонд Холл (1901[–1967 гг.]) и Омер Саймон (1902[–1959 гг.]) — была уже менее значительной. Все эти музыканты происходили из Нового Орлеана. Среди белых исполнителей чикагской группы выделяются Фрэнк Тешемахер (1906–1932 гг.) и Пи Ви Рассел (1906[–1969 гг.]), игравшие в грязном стиле, тогда как Бенни Гудман (1909[–1986 гг.]) является технически самым блестящим кларнетистом из числа белых музыкантов. И даже если бы не осталось никаких записей, сделанных после 1930 г., вряд ли наше представление о джазовом кларнете могло бы измениться. Превосходная игра Доддса с Луисом Армстронгом и с группой «New Orleans Wonderers», участие Саймона в записях Джелли Ролл Мортон, а Бигарда — с Мортоном и Эллингтоном отлично демонстрируют диапазон этого инструмента.

Кларнет, а с середины 20-х гг. — **труба**, стал наследным королем джаза, хотя значение этого инструмента во времена модерн-джаза несколько изменилось. В истории джаза мы имеем гораздо больше блистательных трубачей,

* Иоахим Эрнст Берендт (Joachim E. Berendt) (1923–2000 гг.). Джазовый критик, автор нескольких книг о джазе — «Вариации джаза» (1956 г.), «Я слышу — следовательно, существую» (1996 г.) и самой популярной — «Книга о джазе» (1952 г.), переведенной на 18 языков и изданной полутора миллионным тиражом по всему миру. Был заметным продюсером, получившим от американского журнала «Jazz and Pop» титул лучшего европейского джазового продюсера (1970 г.); спродюсировал свыше 250 альбомов для MPS, Atlantic и Electrola.



чем звезд любых других инструментов. Однако все размышления о джазовой трубе начинаются и заканчиваются Луи Армстронгом, величайшим джазменом всех времен, в искусстве которого новоорлеанская музыка достигла своего расцвета и кульминации. Луи Армстронг — это не просто трубач, он стал голосом своего народа, говорящего с помощью его трубы. Будучи природным гением, для которого искусство было столь же интуитивным и естественным, как дыхание, он прожил исключительно счастливую судьбу как артист. Если бы он родился на 20 лет раньше, он был бы хорошим фольклорным музыкантом, лидером какого-нибудь уличного бэнда, но не имел бы достаточно технических возможностей, чтобы проявить себя на полную мощь. Родись он на 15 лет позже или вне Нового Орлеана, он не имел бы таких прочных корней в народной музыке, которые позволили так пышно расцвести его таланту. Еще позднее рождение не позволило бы пробиться сквозь эклектические джунгли джаза среднего периода или в интеллектуальные лабиринты модерна. Он родился как раз в то время, когда смог пройти путь от фольклорного джаза Нового Орлеана до полного индивидуализма в искусстве, не потеряв при этом ни одного из своих природных качеств человека, исполняющего музыку для простых людей. История Армстронга, начавшись в новоорлеанском джазе, может быть прослежена в его записях с Кингом Оливером, в великолепных сессиях «Hot Five» (1925–1927 гг.) и «Hot Seven» (1928–1930 гг.), когда он играл музыку, несдерживаемую какими-либо формальными традициями, в составе с такими музыкантами, которые были действительно его достойны, например, в темах «West and Blues», «Potato Head



Blues», «Muggles», «Mahagony Hall Stomp» и др. После этого он редко играл в бэндах, которые дотягивали до его уровня, за исключением нескольких записей, сделанных после 1940 г., когда началось возрождение диксиленда. Его соло как в 30-х гг., так и в конце 50-х гг. были технически лучше, чем раньше, но оригинальности и совершенства в этих записях было значительно меньше. В последние годы нередко возникали споры относительно места Армстронга в современном джазе. Но несмотря ни на что любой джазовый критик назовет Луи Армстронга олицетворением джаза.

Хороших трубачей в джазе было так много, что едва ли возможно упомянуть их всех. Я назову тех, кто стал подлинным новатором. И все же нельзя не сказать о таких музыкантах, как Томми Лэдниер (1900–1939 гг.) и Джо Смит (1902–1937 гг.) за то совершенство, с которым они играли классический блюз; как Фрэнки Ньютон (1906[–1954 гг.]) и Бак Клэйтон (1911[–1991 гг.]). Баббер Майли (1902–1932 гг.) был основоположником систематического применения сурдин в стиле граул, когда он играл в оркестре Дюка Эллингтона. Впоследствии эту традицию великолепно продолжил Кути Уильямс (1911[–1985 гг.]), также у Эллингтона («Концерт для Кути»). Рэд Аллен (1908[–1967 гг.]) и особенно Рой Элдридж (1911[–1989 гг.]) разработали новый блестящий стиль игры на трубе в эпоху свинга. Чарли Шэйверс (1917–1971 гг.) был весьма близок к модерн-джазу, который полностью сложился благодаря Диззи Гиллеспи (1917–1993 гг.), технически наиболее яркому и значительному трубачу эпохи современного джаза. Майлс Дэвис (1926–1991 гг.) является выдающимся музыкантом, представителем кул-стиля. Рано умерший Фэтс Наварро (1923–1950 гг.), бесспорно, обладал не менее великолепными качествами, присущими всем лучшим современным трубачам.

Среди белых трубачей лишь только Бикс Байдербек (1903–1931 гг.) может быть причислен к этой группе новаторов джаза. По всеобщему согласию он считается лучшим белым джазовым музыкантом по сей день. Об этом свидетельствует исследование С. Wareing – G.Garlick «Bugles for Beiderbecke», London, 1958. Эволюция Бикса шла от модифицированного стиля диксиленд и была прервана его ранней смертью, но его поразительная музыка, сочетающая мелодический драйв, спонтанный джаз и постоянную меланхолию даже в самых его жизнерадостных соло, до сих пор глубоко трогает нас. Большая часть белых трубачей была неплохими музыкантами, но их можно рассматривать лишь как квалифицированных исполнителей, за исключением, пожалуй, Банни Беригена (1909–1942 гг.), Бобби Хэкетта (1915[–1976 гг.]) и Макса Каминского из Брокстона (1908[–1994 гг.]). Разумеется, титул «квалифицированного ремесленника» в джазе отнюдь не является позорным, и такие люди, как Магзи Спэниер (1906[–1967 гг.]), Билли Баттерфильд (1917[–1988 гг.]) или Гарри Джеймс (1916[–1983 гг.]) не могли быть довольны своей судьбой.

Тромбон едва ли мог полностью блеснуть своими инструментальными возможностями в новоорлеанском джазе, хотя на нем мог великолепно ис-



полнять блюз Чарли «Биг» Грин (1900–1936 гг.). Тромбон всегда был весьма необходимым инструментом для создания полифонии новоорлеанского стиля. Джимми Гэррисон (1900–1931 гг.) в 20-е гг. превратил тромбон в сольный инструмент в полном смысле этого слова подобно тому, как Армстронг освободил трубу от ограничений новоорлеанского ансамбля. Джозеф «Трики Сэм» Нэнтон (1904–1948 гг.) в оркестре Эллингтона далее развил возможности тромбона, используя сурдины в стиле граул. Дики Уэллс (1907[–1985 гг.]), по мнению А. Одэра, один из лучших тромбонистов в истории джаза, а также Джей Си Хиггинботэм (1906[–1973 гг.]) и Вик Дикенсон (1906[–1984 гг.]) блестяще использовали этот инструмент как сольный в эпоху свинга. Джей Джей Джонсон (1924[–2003 гг.]), тромбонист модерн-джаза, играл на нем с невероятной скоростью и довел технику игры на тромбоне до уровня техники игры на трубе.

Среди белых музыкантов, которые, может быть, несколько отставали в этой области, Мифф Моул (1898[–1961 гг.]) и Томми Дорси (1904[–1956 гг.]) значительно развили технические возможности тромбона, хотя и не всегда использовали их для джазовых целей. Среди модернистов следует упомянуть датчанина Кэя Виндинга (1922[–1983 гг.]). В истории джаза был также великий музыкант с примесью индейской крови, отличавшийся великолепным вкусом и чувством игры на тромбоне — это Джек Тигарден (1905[–1964 гг.]), который даже в сравнении со многими негритянскими музыкантами был непревзойденным мастером исполнения блюза.

Саксофон пришел в джаз значительно позже. В те годы, когда многие журналисты определяли джаз по наличию «воющих саксофонов», лишь немногие джазовые саксофонисты освободились от новоорлеанских кларнетных традиций. Однако с середины 20-х гг. некоторые талантливые музыканты сумели разработать особую технику игры на саксофоне и сделали его исключительно гибким инструментом, полностью пригодным для джаза. В эпоху свинга и в ранний период модерна саксофон стал центральным инструментом в джазе, полностью заменив кларнет и оттеснив медные инструменты на задний план. Благодаря технической виртуозности многих музыкантов, саксофон в их руках стал своего рода струнной секцией в джазе. Технические фейерверки модернистов на медных инструментах не добавили ничего существенного к возможностям последних, а просто показали, что музыканты могут играть на них быстрее, выше и т. д. В то же время саксофоны обладают неограниченными, до сих пор еще неиспользованными возможностями. Диапазон их звучания простирается от самого грубого, низкого вибрато до мягкости флейты, в них сочетается гибкость, столь необходимая для джазовой выразительности, с силой и напором (драйвом). Это помогло им стать главным музыкальным инструментом в комбо. Натуральный стиль саксофонов тяготеет к романтической рапсодии и к пышности барокко, как это можно было видеть в работах Джонни Ходжеса, Коулмена Хокинса. Впоследствии музыкальную палитру саксофона значительно расширил Чарли Паркер. Мно-



гие джазовые любители всегда предпочитали простую и строгую линию медных, но если какой-либо инструмент олицетворял собой джаз 1930–1950 гг., то этим инструментом был именно саксофон.

Говоря более конкретно, тенор-саксофон, который стал исключительно популярным благодаря Коулмену Хокинсу (1904[–1969 гг.]), превратился в сольный инструмент уже в середине 20-х гг. Хокинс, чье превосходство долгое время не вызывало сомнений, обладал мощным и одновременно мягким звуком, полностью использовал тростевые качества своего инструмента и развил характерный стиль рапсодической импровизации. Все саксофонисты первого поколения были его учениками: Чу Берри (1910–1941 гг.), Хэршел Эванс (1909–1939 гг.), Дон Байес (1912[–1972 гг.]), Бен Вебстер (1909[–1973 гг.]), Лаки Тампсон (род. 1924 г.) и Иллинойс Джеккет (род. 1921 г.). В это же время в Канзас-Сити другой великий новатор, тенорист Лестор Янг (1909[–1959 гг.]) заложил основы стиля кул. Он отличался мягким, изысканно «прохладным» тоном звучания и имел тенденцию играть длинные мелодические линии, состоящие из относительно немногих нот. Эти приемы были заметны в работах некоторых белых музыкантов, например, Бада Фримена (род. 1906 г.) и Фрэнки Трамбауера (1900[–1957 гг.]). У Лестера Янга было много учеников и последователей: среди негров это, прежде всего, Уорделл Грей (1921[–1955 гг.]), из белых Стэн Гетц (1927[–1991 гг.]), Эл Кон (1925[–1988 гг.]), Зут Симс (1925[–1985 гг.]) и Джерри Маллиген (1927[–1996 гг.]).

Сопрано, баритон и бас практически никогда широко не использовались в джазе. Представление о сопрано-саксофоне у нас почти однозначно связано с Сиднеем Беше, великим новоорлеанским музыкантом, а введение в оркестр бас-саксофона всегда считалось причудой, не более. Баритон же долгое время был монополией Гарри Карни (1910[–1974 гг.]) из оркестра Эллингтона, но он стал более популярным в период расцвета стиля «кул» среди белых музыкантов: Серж Чалов (1923[–1957 гг.]) и Джерри Маллиген (1927[–1996 гг.]), которые играли на нем так, как будто это был тенор.

Начало истории альт-саксофона в джазе было положено тремя великолепными музыкантами: Бенни Картером (1907[–2002 гг.]), Вилли Смитом (1908[–1967 гг.]) и Джонни Ходжесом (1906[–1970 гг.]). Ходжес, который почти постоянно играл у Эллингтона, бесспорно был «королем» этого инструмента, начиная с 1929 г. и вплоть до появления на джазовой сцене Чарли Паркера. Пит Браун (1906[–1963 гг.]) и Эрл Бостик (1913[–1965 гг.]) превратили альт в свинговый инструмент, весьма характерный для гарлемского стиля 30-х гг. Благодаря счастливому стечению обстоятельств Чарли Паркер, который раньше играл на теноре, предпочел более легкий и более индивидуально звучащий альт. Итак, альт-саксофон, начиная с 1941 г., мог уже поспорить с тенором по величине своего влияния в джазе. Белые музыканты Ли Кониц (род. 1927 г.) и Арт Пеппер (1925[–1982 гг.]) продолжали традиции Паркера, в то время как среди негров последователи Паркера Сонни Ститт (1924[–1982 гг.]) и Сонни Роллинс (род. 1929 г.) снова вернулись к тенору.



Эл Ди Меола

Чарли Паркер (1920–1955 гг.), несомненный гений модерн-джаза, был более чем просто альтистом. Он был настоящим революционером в музыке, его идеи доминировали фактически во всем, что было написано и создано в современном джазе после 40-х гг. Его революционность в первое время даже заслоняла собой тот факт, что его музыка имела глубокие корни в джазовых традициях, а в ее основе лежал самый чистейший блюз. В 40-х и 50-х гг. Паркер был для джаза тем же, чем был Армстронг в 20-е гг. Но характерно, что этот виднейший музыкант современного джаза был не только пролетарием по своему происхождению, но и очень беспокойным, издерганным человеком.



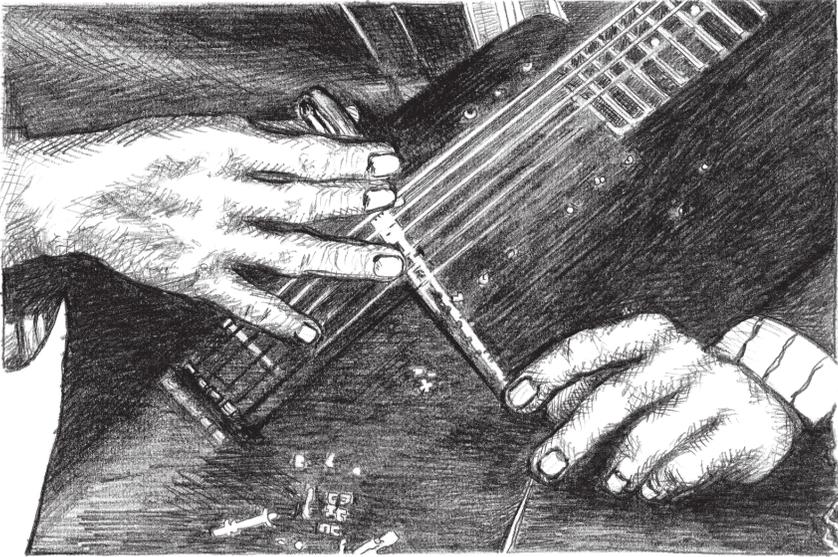
Бродяга и наркоман, умерший в возрасте всего 35-ти лет, несчастная и неприкаянная личность, Чарли Паркер был Артуром Рембо современного джаза.

Ритмические инструменты. Эволюция ритмических инструментов в джазе прежде всего всегда была направлена в сторону большего развития ритмических возможностей инструментов, а также в сторону большего слияния ритма и мелодии. Поскольку ритм создает основной пульс джаза и является неотъемлемым организующим элементом всей этой музыки, важность роли ритмических инструментов, особенно ударных, очевидна. Слабость европейского джаза до сих пор была связана в конечном счете именно со слабостью секций ритма. Хотя Европа выдвинула немало джазовых музыкантов, которые по праву могут занять место в любом оркестре мира, она представила, пожалуй, только одного джазмена с исключительным развитым чувством ритма. Весьма характерно, что этим человеком был французский цыган, гитарист Джанго Рейнхард. Характерно также, что он до сих пор является единственным европейским джазменом, который заслуженно занял почетное место в джазовом «Пантеоне славы».

Эволюцию ритма в сторону большего слияния с мелодией не следует смешивать с ростом виртуозности музыкантов, хотя две эти вещи всегда развивались параллельно. Однако среди белых исполнителей существовала тенденция разделять их. Гитарист Эдди Лэнг (по происхождению сицилианец Сальваторе Массаро, 1904–1933 гг.), добившийся значительных успехов в развитии сольных мелодических и гармонических возможностей джазовой гитары, делал это за счет свинга. Белые ударники часто играли соло за счет ослабления ритма всего бэнда в целом, хотя поддержание общего пульса является главной заботой каждого барабанщика, за исключением инструментальных брейков. Ударник Джин Крупа (1909[–1973 гг.]) из Чикаго отличался именно этой тенденцией.

Другие инструменты ритм-группы, а именно гитару (банджо) и контрабас, можно рассматривать вместе. На контрабасе в джазе в основном играют пиццикато*. Контрабас создает гармонический базис для инструментальной импровизации солистов, а также и основной, неизменной бит-музыки. Как отмечает И. Э. Берендт: «тот факт, что контрабас заменил собой трубу, которая раньше исполняла эту функцию, говорит нам о духе джазовой музыки

* Пиццикато (итал. pizzicato — пощипывать). Особый прием игры на струнных смычковых инструментах. Исполнитель убирает смычок и играет пальцами, защищая струны, как это делается у струнных щипковых инструментов. Звук при этом получается специфический, похожий на звук гитары или балалайки. Есть произведения, в которых прием пиццикато использован для подражания народным инструментам. Лядов в «Плясовой» для оркестра ввел пиццикато струнных, чтобы изобразить игру балалайки. Римский-Корсаков в «Испанском каприччио» имитировал таким образом звучание гитары. Бывают случаи, когда композитор применяет пиццикато не для звукоподражания, а в выразительных целях. У Чайковского, например, в скерцо Четвертой симфонии вся струнная группа оркестра играет пиццикато.



больше, чем многие теоретические аргументы: струны контрабаса ритмически звучат более точно и чисто, чем ноты, издаваемые духовой трубой». Во всяком случае, классические басисты Попс Фостер (1892[–1969 гг.]), Джон Кирби (1908–1952 гг.) и Уолтер Пэйдж (1900[–1957 гг.]) превратили этот инструмент в прочную опору бита. Мелодическое развитие контрабаса вплоть до середины 40-х гг. было почти исключительной заслугой Эллингтона, который постоянно пытался внести специальную тональную окраску этого инструмента в общеоркестровую палитру. Вначале его басистом был Уальмер Брод (1891[–1966 гг.]), но в 1939 г. Эллингтон открыл Джимми Блантона (1921–1942 гг.), с которым играл дуэтом. Блантон, можно сказать, полностью революционизировал этот инструмент. Критик Леонард Фэзер пишет: «Он импровизировал так, как будто это был духовой инструмент подобно трубе или саксофону, используя гармонические и мелодические идеи, которые невозможно было получить от этого инструмента». Последователь Блантона, Оскар Петтифорд (1922[–1960 гг.]) был его учеником, как и большинство басистов модерн-джаза. Среди них особенно выделяются Чарли Мингус (1922[–1979 гг.]), Перси Хит (род. 1923 г.) и Рэй Браун (1926[–2003 гг.]).

Банджо (позже гитара) с самого начала выполняло две функции: создавало ритмическую и гармоническую основу для оркестра и в технике индивидуальных блюзовых певцов отвечало человеческому голосу при исполнении блюзов. Джонни Сен-Сир (1890[–1966 гг.]) был, пожалуй, лучшим исполнителем на банджо во времена новоорлеанского джаза. Гитарист Фредди Грин (1911[–1987 гг.]) выдвинулся с оркестром Каунта Бэйси в период эры свинга. Стиль их игры представлял собой в основном аккордовый accompa-



немент для оркестра. Одноголосый стиль игры на этих инструментах был впервые введен в оркестры блюзовым исполнителем Лонни Джонсоном (1894[–1970 гг.]), затем его развивали гитаристы Тедди Банн (род. 1909 г.), Эл Кейси (род. 1915 г.) и, особенно в 30-е гг., Джанго Рейнхардт.

На джазовой сцене конца 30-х гг. появился музыкант, который полностью революционизировал гитару. Это был Чарли Кристиен (1919–1942 гг.), один из выдающихся предшественников бопа, в первых шагах которого он принимал самое активное участие. Кристиен, обладавший великолепной техникой, с помощью электроусиления превратил гитару в чисто мелодический инструмент, смягчил ее ритм и, имитируя тенор-саксофон, разработал способ исполнения мелодий в манере легато. Его гармонические новшества далеко превосходили сферу использования гитары в джазе тех лет.

Наряду с ударными, басом и гитарой, **фортепиано** в оркестровом джазе также относится к секции ритма, но является слишком мощным инструментом, чтобы ограничиться лишь этой функцией. Фортепиано — это великолепный сольный инструмент джаза. Поэтому история джазового фортепиано значительно отличается от истории всех других джазовых инструментов и является более сложной.

У истоков джаза стоят два основных фортепианных стиля: рэгтайм и блюзовое фортепиано (блюз-пиано) или буги-вуги. Рэгтайм нами уже кратко описывался в разделе, посвященном оркестровому джазу. Стиль и техника рэгтайма были созданы музыкально образованными исполнителями. Рэгтайм вскоре вышел из моды, но помимо своей широкой популярности в прошлом, он оставил две важные линии развития. Во-первых, это новоорлеанский фортепианный стиль, блестящим представителем которого был мастер клавиатуры Джелли Ролл Мортон (1885–1941 гг.). Второй, более влиятельный, это гарлемский стиль, который способствовал созданию наиболее сильной фортепианной традиции в джазе. Его главными представителями в Нью-Йорке были Джеймс Пи Джонсон (1891[–1955 гг.]), Вилли «Лайон» Смит (1897[–1973 гг.]) и Фэтс Уоллер (1904–1943 гг.), а также Дюк Эллингтон (1899[–1974 гг.]) и Каунт Бэйси (1904[–1984 гг.]), менее знаменитые как солисты, но всемирно известные как пианисты-лидеры больших оркестров. Среди современных продолжателей этого направления можно назвать таких музыкантов, как Бад Пауэлл (1924[–1966 гг.]) и Телониус Монк (1917[–1982 гг.]). Упомянем выходцев из питтсбургских кругов, среди которых было немало настоящих новаторов фортепиано: Эрл Хайнс (1903[–1983 гг.]) и Мэри Лу Вильямс (1910[–1981 гг.]), а из модернистов — Эррол Гарнер (1921[–1977 гг.]), музыкальные традиции которого, по мнению исследователей, восходят к госпел-шаут* Восточных Аппалачей. Великий виртуоз джазового рояля Арт Тэйтум (1910[–1956 гг.]) при-

* Шаут (shout) — негритянская народная экстаичная манера пения с элементами декламации, характеризующаяся сильной страстностью и надрывом. Эта манера встречается и в трудовых песнях, и в балладах и спиричуэл, но наиболее характерна для блюзов. Так что госпел-шаут — это вокальное сольное пение религиозного содержания с элементами шаута, которое было распространено в Аппалачах.



надлежит к нью-йоркской традиции и стоит где-то между Фэтсом Уоллером и Бадом Пауэллом.

Все последователи фортепианного рэгтайма характеризуются легкостью, изысканностью, технической виртуозностью и мелодичностью. Их лучшие представители, например, Фэтс Уоллер, создали наиболее универсальный тип фортепианной джазовой, музыки. Сольные фортепианные стили развивались по двум направлениям.

I. После Эрла Хайнса многие музыканты пытались адаптировать фортепиано к вокализованному стилю других инструментов. Так называемый стиль трубы — совместная работа Хайнса с Армстронгом в 1928–1930 гг. оставила нам ряд впечатляющих примеров.

II. Музыканты использовали возможности фортепиано для соединения технического блеска с оригинальными гармоническими экспериментами, что логически вело к возникновению стилей современных пианистов. Но во все времена сочетание ритмических, гармонических и мелодических качеств фортепиано являлось основой развития фортепианной игры в джазе.

Блюзовое фортепиано также, как стили баррел-хаус, хонки-тонк или буги-вуги, было настолько же примитивным, насколько софisticированным был рэгтайм. В блюзовом фортепиано сказывалось влияние рэгтайма вследствие того, что многие блюзовые пианисты были самоучками, которые просто копировали движения клавиш механического пианино, проигрывающего рэгтаймовые ритмы (пиано-роллс). Из всех инструментальных джазовых стилей блюз-пиано является самым народным, у него нет авторов. Даже исследования специалистов не могли внести ясность в историю его происхождения. Разумеется, в стиле блюзового фортепиано не было мастеров, сравнимых с виртуозами рэгтайма и их последователями. Многие широко известные пианисты буги-вуги, например, Мид Лакс Льюис (1905[–1964 гг.]) и Пит Джонсон (1904[–1967 гг.]), были довольно слабыми музыкантами, а Джимми Янси (1898–1951 гг.) имел прямо-таки невысокую технику. Некоторые забытые ныне исполнители при всех их недостатках были, вероятно, неплохими исполнителями, но по сохранившимся записям мы могли слышать лишь очень немногих: Пайнтопа Смита (1904–1929 гг.), Кларенса Лофтона (1896–1956 гг.) и Альберта Эммонса (1907–1949 гг.). Блюзовое фортепиано является наиболее африканским из всех джазовых фортепианных стилей. Основная тенденция здесь — это игра на фортепиано как на ударном инструменте, концентрация на его ритмических возможностях с ограничением мелодии бесконечно повторяющимися, мало меняющимися фразами. Хотя блюзовое фортепиано оказало известное влияние на джаз-оркестры, традиция Канзас-Сити, оно не получило в джазе дальнейшего развития. Подобно самому блюзу, оно осталось подосновой джаза. Вплоть до середины 30-х гг. блюз-пиано вело самостоятельную, замкнутую жизнь в тех барах, из которых произошло, или же в гостининых северных иммигрантов на бесконечных дружеских вечеринках, т. е. фактически независимо от развития основных джазовых традиций вне Канзас-Сити.



В европейской классической музыке игра на **ударных инструментах** всегда была лишь средством для создания случайных эффектов, тогда как в джазе она является основой, организующим элементом всей музыки в целом. Однако ударная установка — это также и группа самостоятельных инструментов, поскольку мы уже видели, что каждый инструмент в джазе имеет свою ритмическую и мелодическую функцию. Из всех джазовых инструментов для европейского слушателя ударные являются, пожалуй, наиболее трудными с точки зрения их анализа и оценки. Такому слушателю зачастую бывает очень трудно просто научиться слушать их, поэтому показательные ударные соло с различными эффектами обычно воспринимаются им с большей реакцией, чем этого следовало бы ожидать, многие неразборчивые любители считают подобные демонстрации виртуозной техники ударника его главной и единственной функцией в джазе.

История ударных инструментов в джазе начиналась довольно парадоксально. Джазовый ритм, благодаря своим африканизмам, является более важным и сложным, чем европейский ритм, но из-за европейского влияния вначале он был значительно проще и примитивнее, чем его африканский источник. История джазовых ударных инструментов — это история их непрерывного развития, начиная от первых военных духовых оркестров Нового Орлеана. Старые новоорлеанские ударники, среди которых наиболее выделяются Бэби Доддс (1898[–1959 гг.]), Зутти Синглтон (1898[–1975 гг.]) и Кайзер Маршалл (1902–1948 гг.), уже превратили тяжелый маршевый ритм в более сложный, танцевальный, джазовый, но их стиль во многом еще определялся африканскими источниками. Тогда в основном использовалась ударная установка, включающая большой барабан, который создавал главный бит, малый барабан, исполняющий дробь на слабых битах, и тарелки. Сама игра на ударных была строгой и однообразной, безо всяких соло, за исключением коротких брейков. Как правило, по аналогии с европейской музыкой акцент приходился на первую и третью доли такта. Но с развитием новоорлеанской музыки возникла тенденция акцентировать слабые доли такта, вторую и четвертую (офф-бит). Как это ни странно, эта тенденция пришла в джаз, главным образом, благодаря белым музыкантам диксиленда и чикагского стиля, которые впервые стали исполнять виртуозное соло на ударных, например, Джин Крупа. И хотя ударные были не самым сильным инструментом в руках белых музыкантов, развитие черных и белых ударников шло в общем-то параллельно. Из белых ударников можно отметить только Дэйва Тафа (1908–1948 гг.), игравшего на уровне негритянских ударников этого периода.

Следующим крупным шагом, который довольно трудно описать, было развитие ударных в свинге. Джазовая музыка приобрела более динамичный и разнообразный ритм, явившийся основой всего джаза среднего периода. Сказать, что в свинге акцентируются равным образом все 4 бита с небольшим уклоном в сторону офф-битов, значит никак не прояснить картину. В это вре-



мя, примерно уже с 1928 г., очень важную роль сыграло появление «хай-хэта» с ножной педалью. Джо Джонс (1911[–1985 гг.]) и Дэйв Таф превратили тарелки хэта в главного носителя ритмического бита, предоставив остальным инструментам установки неожиданно широкие ритмические возможности. Однако большинство ударников биг-бэндов 30-х гг. добивалось соответствующих достижений старыми методами. Ведущими среди них были Чик Уэбб (1907–1939 гг.), Кози Коул (1909[–1981 гг.]), Сид Кэтлетт (1910–1951 гг.) и Лайонелл Хэмптон (1913[–2002 гг.]), который помимо виброфона играл фактически на всех ритмических инструментах с исключительным мастерством и драйвом. Правда, некоторые знаменитые биг-бэнды, например, Дюка Эллингтона и Джими Лансфорда, в те годы обходились без сенсационных ударников. Успех этих биг-бэндов определялся талантливыми джазовыми аранжировками, в которых учитывались равным образом ритмические возможности всех джазовых инструментов в целом, поэтому в исполнении свинга там незачем было полагаться на одного виртуоза-барабанщика.

Период свинга подвел развитие техники игры на ударных инструментах к той грани, с которой и началась революция ударных в современном джазе. Едва ли в прежние времена в джазе могла бы существовать технически более блестящая группа ударников: Кенни Кларк (1914[–1985 гг.]), Макс Роуч (род. 1925 г.), Арт Блэйки (1919[–1990 гг.]), Чико Хэмилтон (род. 1921 г.) и др. Своеобразную задачу, которую современные ударники ставили перед собой, пожалуй, лучше всего объяснял Кенни Кларк: «Я начал менять свой стиль еще в 1937 г. Вместо обычного мертвого бита я пытался сделать ударные более музыкальным инструментом. Я стал использовать свой инструмент мелодически, считая его равноправным участником бэнда со своим собственным голосом. Джо Гарленд, игравший на разных саксофонах, начал кое-что писать специально для меня. Он выписывал обычную партию трубы и оставлял ее на мое усмотрение. Я использовал оттуда те места, которые мне казались наиболее эффектными. То есть, я играл некие ритмические фразы, которые накладывались на регулярный бит».

Стремление заставить контрабас исполнять основной бит предоставило джазовому ударнику значительную свободу для такой активности. Это позволило ему экспериментировать со сложными ритмами африканского типа, которые раньше редко использовались в джазе. Примерно в 1948–1950 гг. для этой цели некоторые кубинские ударники специально были введены в джазовые оркестры, например, Чано Позо (1920–1948 гг.) в оркестр Диззи Гиллеспи. Многие американские ударники сами адаптировали ряд сложных приемов из арсенала африканских и латиноамериканских ритмов.

Основной ритм современного джаза постоянно продолжал свою эволюцию— от джаза Нового Орлеана до свинга. В нем постоянно присутствовало четыре равномерных удара и, если того требовала музыкальная ситуация, некоторые взаимные наложения. Заметно наблюдалась тенденция заменить



обычный способ игры на ударных в стиле легато* на острое стаккато** традиционного стиля.

Об остальных джазовых инструментах не приходится много говорить, поскольку их использование было несистематическим. Струнные инструменты никогда не применялись в джазе совместно, хотя отдельные музыканты иногда играли на них в составе оркестра. Обычно такие эксперименты не приносили больших успехов. Видимо, должна произойти значительная музыкальная революция, чтобы мог появиться струнный джаз-оркестр. Однако сольных скрипачей было довольно много, но они не имели сколько-нибудь заметного влияния на джаз, за исключением нескольких белых камерных комбо: дуэт скрипки и гитары в «Joe Venuti — Eddie Lang Blue Four» в 20-е гг. и «Quintet Hot Club de France» в 30-е гг. с Джанго Рейнхардтом и Стефаном Грапелли. Стафф Смит (1909[–1967 гг.]) и Эдди Саут (1904[–1962 гг.]) считались лучшими джазовыми скрипачами. В модерн-джазе, как следовало ожидать, проповолали играть и на других смычковых струнных инструментах: виолончели, альте и смычком на контрабасе.

Время от времени в джазе использовалось множество других инструментов. Виброфон быстро утвердился на месте прежнего ксилофона и до некоторой степени гитары благодаря выдающемуся таланту нескольких исполнителей: Лайонелла Хэмптона и Милта Джексона (род. 1923 г.). Челеста*** иногда использовалась самими пианистами, которые хотели добавить легкую окраску определенному оркестровому звучанию. Одним из первых органистов был Фэтс Уоллер. Никто еще не преуспел в исполнении хорошего джаза на аккордеоне за исключением некоторых блюзовых певцов, использующих гармонику. Инструменты, ранее считавшиеся необычными в джазе, тоже находят свое место в руках модернистов: флюгельгорн**** (Майлс Дэвис) или флейта (Фрэнк Уэсс). Фагот, бассетгорн**** и другие инструменты еще ждут своего использования в джазе.

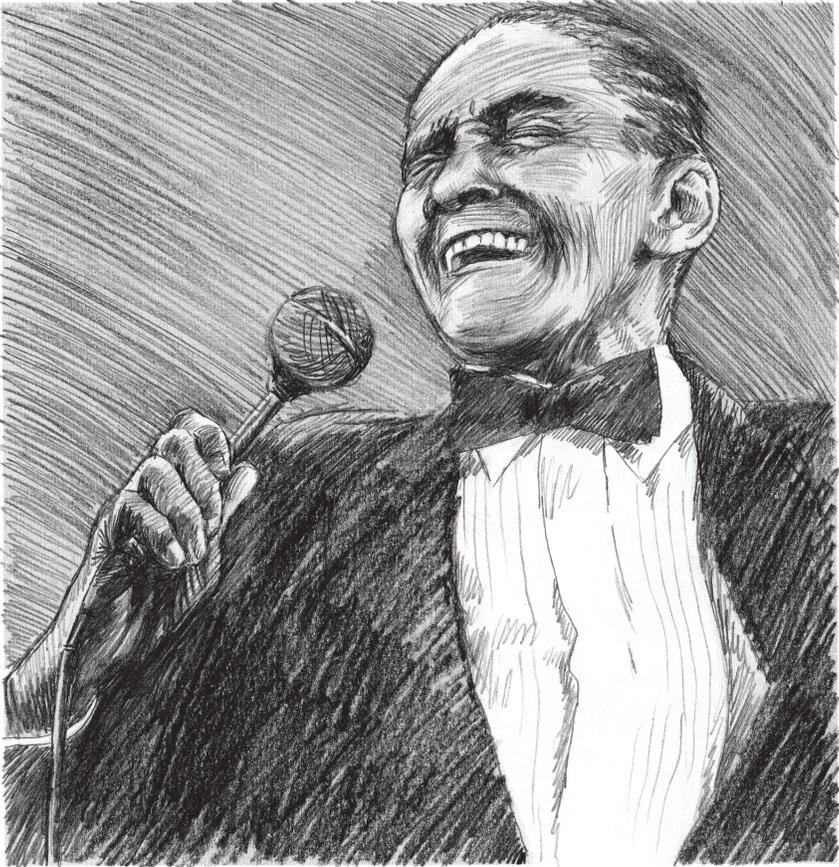
* Легато (итал. legato — плавно, связано). Плавный, незаметный переход одного звука в другой.

** Стаккато (итал. staccato — отрывисто). Короткое, отрывистое исполнение звуков.

*** Челеста (итал. celesta, от celeste — небесный). Пластиночный ударно-клавишный музыкальный инструмент. Получил название от исключительно нежного, колокольчишкообразного, серебристо-певучего звука. Имеет форму небольшого пианино, механизм типа фортепианного и набор металлический хроматически настроенных пластинок или трубок (диапазон: от 1-й октавы до 5-й октавы), помещенных на специально настроенных коробчатых резонаторах, усиливающих звучание основного тона. Применяется в оркестре (для получения особых эффектов) многими, в том числе современными, композиторами.

**** Флюгельгорн (нем. Flugelhorn). Духовые медные музыкальные инструменты. Появились около 1825 г. в Австрии.

***** Бассетгорн (итал. Corno di Bassetto). Вышедший из употребления деревянный духовой инструмент, род кларнета низкого строя (имеет на 4 полутона вниз больше, чем кларнет).



Джимми Сотт

Остается еще упомянуть о человеческом голосе, то есть о **джазовых вокалистах**. Хотя голос человека играл огромную роль при исполнении блюзов, ничто не может быть более трудным, чем думать о его месте в джазе. Никто не может сказать, что создает хорошего джазового певца? На что похоже звучание его голоса? Чем отличается джазовое пение от популярного? Критическая оценка становится тем более трудной, что привлекательность лучших джазовых певцов имеет в основном немзыкальные причины. Каким бы выразительным ни казался голос великого Луи Армстронга, нельзя даже сравнивать его вокальные достижения с его известностью как прекрасного инструменталиста-трубача. Что касается певиц, то я готов назвать имена Этель Уотерс, Билли Холидей, Эллы Фитцджералд и Сары Вонн как джазовых вокалисток самого высокого класса, имеющих замечательное чувство ритма,



обладающих прекрасным джазовым тембром и в совершенстве владеющих контролем над мелодической линией. Однако вокальный блюз был гораздо ближе к естественному выражению человеческого голоса, чем любой другой джазовый вокал.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ

Рассматривая произведения джаза, прежде всего необходимо забыть о критериях классической западноевропейской музыки. Джазовая и классическая музыка не являются конкурентами, несмотря на все попытки противников джаза противопоставить их друг другу. Если мы спросим, создал ли джаз что-нибудь подобное симфониям Бетховена или мессе Баха, то ответ будет явно отрицательным. Джаз также не создавал музыки, способной соперничать с традициями классики, за исключением, может быть, оперы. И если мы будем оценивать джаз по стандартам западной классики, то мы можем только констатировать, что джаз произвел на свет ряд хороших мелодий, но не лучше, чем мелодии легкой классической музыки, характерный жанр аккомпанируемой песни в виде вокального блюза, несколько скучно-романтического типа, значительное количество формально неконтролируемых, но впечатляющих, разнообразных вариаций на тему и несколько произведений, напоминающих по своей форме фугу или канон. Эти музыкальные достижения ничтожны, если их оценивать с позиции абсолютной, архитектурной музыки.

Джаз значительно расширил диапазон и технические возможности каждого инструмента, с которым он соприкасался, за исключением струнных. Лишь немногие смогут не согласиться с тем, что большинство джазовых исполнителей — это прекрасные музыканты-виртуозы, значительно превосходящие по технике своих коллег из классической музыки, возможно, за исключением пианистов. Рассматривая джаз не как новинку, экспериментирующую в области особых инструментальных комбинаций, звуковых оттенков и новых инструментальных возможностей, а как музыку со своими собственными, независимыми достижениями.

Джаз имеет самостоятельные музыкальные достижения, но не в классической музыке, сами концепции которой совершенно чужды джазу. Это не означает, что джаз не может повлиять на классическую музыку или до какой-то степени не слиться с ней. Наоборот, за последнее время в джазе наблюдается заметная тенденция к этому. Но когда это случится, то эта музыка уже больше не будет джазом, это будет классическая музыка на джазовой основе, подобно тому, как «Кармен» Бизе или песни де Фалья рассматриваются как классическая музыка с испанским колоритом. В джазе уже был свой Бизе: опера Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» — лучший американский вклад в оперу вообще, имеет такое самое отношение к джазу, как и «Кармен» к испанской музыке. Правда, в джазе еще не появился свой де Фалья,



а тем более свой Барток или Мусоргский, но нет никаких причин отрицать такую возможность.

Общепринятой основой всякого ортодоксального искусства является так называемое произведение искусства, которое будучи однажды создано живет своей жизнью независимо от всего и всех. Если это картина, она просто сохраняется, если это книга, она тиражируется. Музыка и драма всегда исполняются заново, но в нашем академическом представлении это означает только «интерпретацию, по возможности наиболее близкую к оригиналу». Фактически вся история музыкального исполнения состоит из попыток как можно вернее воспроизвести тот или иной оригинал, созданный классиком. Есть люди, которые сожалеют, что в наше время нельзя услышать оригинальную музыку Генделя, поскольку теперь не кастрируют мальчиков. Произведение искусства, получившее высшую оценку времени, мы называем шедевром.

Джаз не имеет с этим ничего общего. Это искусство не воспроизведения, а создания, и оно существует лишь в момент самого творчества. Ближайшую параллель джазу мы находим в тех видах искусства, которые никогда не могли избавиться от своих народных истоков. Это, например, сценическое искусство, так как для актеров и большинства из нас всякая драма — это то, что они и их коллеги делают из нее на сцене, переживая каждый раз по-новому. Пьеса, которая не является одновременно действием, средством выражения, всегда мертва. Великая драма, отвратительно сыгранная, есть просто потенциальная драма. А в отношении артистов мюзик-холла или бурлеска это становится еще более заметным: все мы сразу соглашаемся, что творчество Чарли Чаплина — это великое искусство, хотя его содержание, по ортодоксальным стандартам, является незначительным и нехудожественным.

Именно таким образом функционирует джаз, несмотря на то, что его основной вклад в популярное искусство заключен в комбинации индивидуального и коллективного творчества, которое уже давно забыто в нашей ортодоксальной культуре. Случилось так, что благодаря граммофону результаты этого непрерывного процесса совместного творчества, составляющего жизнь джазмена, были выделены как произведения искусства, своего рода шедевры. Но это не были некие законченные, окостеневшие работы, даже если они были аранжированы. Луи Армстронг, слушая свой вариант «West and Blues» в записи 1928 г., мог бы сказать себе: «Что ж, это была неплохая версия, я буду придерживаться ее, если мне еще придется играть эту пьесу в будущем». А Дюк Эллингтон или Джон Льюис могут сказать о своих записях: «Да, примерно так это и должно звучать». Но если мы послушаем самые разные варианты «West and Blues», «Rockin' In Rhythm» или «Django», когда-либо сыгранные Армстронгом, оркестром Эллингтона или «Modern Jazz Quartet» соответственно, то мы услышим серии новшеств и бесконечных модификаций. Более того, каждая индивидуальная пьеса как для самого джазового музыканта, так и для любителя джаза не является единицей измерения мас-

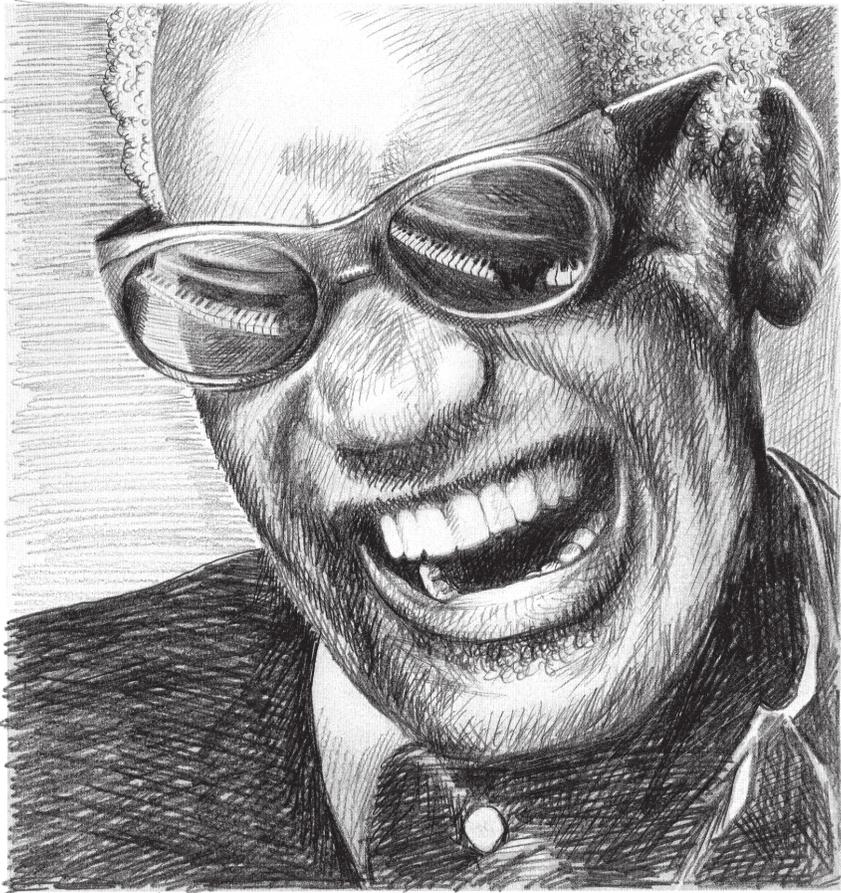


терства музыканта. Если и существует такая джазовая единица измерения, то это джем-сейшн, на которой одна пьеса сменяется другой, а джазовый музыкант может свободно выразить всю гамму своих эмоций в течение долгого времени. Непрерывное творчество — это сущность джазовой музыки, а тот факт, что большая часть исполняемого материала оказывается мимолетным во времени, мало беспокоит джазмена.

Целью джаза не является специальное создание таких работ, которые можно было бы классифицировать по шкале ценности. Джазмен испытывает радость от создания музыки и заставляет других радоваться ей, а уже после этого свою оценку дают критики. Разумеется, в джазе есть и гении, например, Луи Армстронг, Бесси Смит, Чарли Паркер. Но по существу коллективный, практический характер джаза означает, что ценность этой музыки и даже отдельной ее пьесы не зависит только от гениев, поскольку они плотно окружены множеством профессионалов. Никто не сможет составить список, скажем, из десяти лучших записей инструментального блюза. После одного-двух очевидных исполнений выбор будет затруднен тем, что существуют сотни записей, тысячи исполнителей, которые равным образом хороши каждый по своему. Хороший джаз нельзя оценивать только по работам, которые остаются в памяти как лучшие. Его необходимо оценивать по способности создавать постоянное разнообразие таких работ на самом высоком исполнительском уровне. Фактически джаз, по словам Пауля Хиндемита, — это «музыка для употребления», не музейная редкость, не музыка для непрременной классификации исследователями.

Это вовсе не означает, что джаз является незначительным искусством, как легкая и популярная музыка. Просто, в отличие от классической музыки, он оказывает свое воздействие совершенно другим способом. Никто не будет спорить, что песни Стивена Фостера или Джорджа Гершвина действительно приятны, но и никто не ждет от них тех же эмоций, которые мы получаем от «Лесного короля» Шуберта. Но от «Young Woman's Blues» в исполнении Бесси Смит мы получаем подобные эмоции. Игра Крайслера просто демонстрирует нам блестящую технику, но игра Армстронга уводит нас в эмоциональную сферу монологов Макбет. Иоганна Штрауса, короля легкой музыки, который дает нам огромное удовольствие и удовлетворение, никак нельзя сравнивать с Паркером и тем настроением, которое создает музыка последнего. Относительно небольшая шкала, на которой джаз проявляет себя как искусство, ограничивает его диапазон, но все лучшее в джазе поистине является шедевром.

Таким образом, удовольствие, которое дает джаз, заключается прежде всего в тех эмоциях, которые он вызывает и которые не могут быть оторваны от исполняемой музыки. Это подтверждается позицией, с которой выступает в защиту импровизации каждый человек, связанный с джазовой музыкой: музыканты, критики, любители. Казалось бы, не существует особых музыкальных заслуг у импровизации, которая является просто моментальной композицией.



Рей Чарлз

Для слушателя в данный момент в общем-то безразлично, симпровизирована или написана музыка, которую он слышит. Он вряд ли заметит разницу, если не знает об этом заранее. Но импровизация в джазе, даже в самой расписанной композиции, существует всегда, так как она связана с постоянным живым воспроизведением музыки, с вдохновением исполнителя, которое передается слушателю. Нет сомнения, что наиболее сильный эффект, оказываемый джазом, заключается в непрерывной передаче человеческих эмоций. Именно поэтому примитивный вокальный блюз сохранил свое место в джазе до настоящего времени. Именно поэтому технически несовершенные записи старого новоорлеанского джаза удерживают свои позиции, тогда как некоторые современные композиции быстро забываются. Все это справедливо и для современного



джаза. Музыка Паркера выдержит испытание временем благодаря своей «музыкальной, иссушающей, опаляющей красоте, которая напоминает песни религиозных конгрегаций госпел-шаут далекого Юга», — писал Маршалл Стернс. Новшества Паркера принадлежат истории, и даже если он больше ничего не сделал в своей жизни, он был бы не менее важной фигурой в истории джаза, чем Уильям Кристофер Хэнди, впервые переложивший блюз на ноты.

Джаз — это музыка исполнителей, следовательно, это музыка, прямо и непосредственно выражающая их эмоции, а технические формы ее создания и ее музыкальные возможности отражают оба эти факта. Например, джаз не зависит от композитора: мы не сможем назвать определенный набор простых тем, составляющих общеджазовый композиционный репертуар. Джазовыми стандартами могут быть и хорошие, и плохие мелодии, народные песни, блюзы или популярные баллады, но их качество не имеет решающего значения. Если их гармонии годятся для развития джаза, для создания новых джазовых импровизаций, они становятся джазовыми стандартами. Таковым всегда был блюз. Из популярных мелодий 20-х гг. для джазовых исполнителей подошли: «All The Thing You Are», «How High The Moon», «I Can't Give You Anything But Love» и др. Оригинальные джазовые композиции, т. е. исполнения, возникали как результат взаимного музыкального действия различных музыкантов над данной темой в пределах установленных правил, обычаев и традиций. Новая композиция могла появиться тремя разными путями: путем исполнения самых различных тем одной группой музыкантов; путем исполнения одной темы самыми различными группами музыкантов, собранных вместе впервые; путем исполнения одной и той же темы теми же самыми музыкантами в другой раз, когда у одного или нескольких из них могут быть различные варианты для исполнения. Очевидно, что случай играет большую роль в таком процессе музыкального творчества, где комбинация определенной группы людей, наличие заводилы, хорошая публика или просто соответствующее настроение имеют огромное значение.

Этот фактор случайности действует даже тогда, когда джазовая композиция благодаря аранжировке становится чем-то более систематическим. Наиболее продвинутые джазовые композиторы всегда понимали, что джазовая музыка состоит не из нот или инструментов, а из живых, творческих людей. Как писал Андрэ Одер, пожалуй, лучший из джазовых критиков, получивших классическое образование: «В джазе слияние индивидуальностей занимает место музыкальной архитектуры». Хороший джазовый композитор-аранжировщик вначале представляет себе определенное звучание и потом ищет индивидуального исполнителя, чей звук ближе всего соответствует его идеям; либо развивает свои идеи, исходя непосредственно из личного состава своего оркестра. Великий композитор Джелли Ролл Мортон выбирал обычно первый способ, а Дюк Эллингтон больше склонялся ко второму. Мы можем проследить его открытия, начиная с граул-стиля медных инструментов (Чарли Ирвис и Баббер Майли) и вплоть до его последних характерных оркестровых



эффектов. В своих ранних работах Эллингтон как композитор часто лишь собирал и оформлял идеи, спонтанно возникавшие у его музыкантов. Именно поэтому джазовый композитор, пользующийся успехом, почти неизменно выступает и как бэнд-лидер. Правда, из-за этого выдающиеся сложные композиции того же Эллингтона редко исполняются другими составами, при этом они неизбежно меняются и что-то теряют, будучи даже простой имитацией. С другой стороны, сам композитор ограничен в выборе подходящих к его стилю музыкантов, что заставляет его видоизменить свой собственный стиль. Так, на звучании оркестра Эллингтона заметно сказался уход в 1942 г. Барни Бигарда, звук его кларнета стал неотъемлемой частью общемузыкальной палитры Дюка, все последующие замены не были успешными.

Таким образом, джазовая композиция очень медленно освобождается от зависимости от индивидуальных исполнителей. Пожалуй, именно это и является главной причиной того, что до сих пор еще не было создано ни одной джазовой композиции крупного масштаба, например, джазовой оперы. Джордж Гершвин, который ближе всего подошел к этому в своей знаменитой опере «Порги и Бесс», следовал ортодоксальным традициям: он писал строго по нотам и не для каких-то определенных людей. Эллингтон, который представлял себе большой концерт в виде предварительно написанной пьесы, подчеркивающей характерные качества того или иного солиста (вспомним еще раз его удачную композицию «Концерт для Кути»), в конце концов пришел к выводу, что создать хорошую композицию, не относящуюся к определенному исполнителю, в джазе весьма трудно.

Но если джазовая композиция технически ограничена тем, что она имеет дело скорее с людьми, чем с нотами, она равным образом ограничена и в силу самой природы джазового творчества. Одним словом, жизненность джазовой композиции определяется, прежде всего, человеческими эмоциями, которые она вызывает, а не ее музыкальными качествами. Джаз, по словам А. Одэра: «Это тот вид музыки, который можно слушать, не хватаясь глубоко-мысленно за лоб руками. В джазе чувственные интересы преобладают над интеллектуальной страстью, а индивидуальные черты над общей музыкальной архитектурой». Каждый умный джазовый композитор инстинктивно знает эти ограничения. Так, Джелли Ролл Мортон придал новоорлеанской музыке изысканную форму и элегантность, но он не делал попыток изменить ее. Дюк Эллингтон является почти исключительно композитором импрессионистических пьес, выражающих определенное настроение или воссоздающих чувственное впечатление, о чем свидетельствуют сами названия его записей: «Mood Indigo», «Misty Morning», «Morning Glory», «Solitude» и т. д. Современные джазовые композиторы нашли себе новое поле деятельности в создании музыки для фильмов, где джаз используется для поддержания определенного эмоционального настроения, например, музыка Чикаго Хэмилтона для фильма «Сладкий запах успеха», Джона Льюиса в фильме «Нет солнца в Венеции» и др. Почему бы и нет? Существует множество примеров



в серьезной музыке, находившей применение в других искусствах, в свою очередь, укрепляя свои позиции. Балет, опера, кино обладают широким простором для джаза. И это вполне логичный путь дальнейшего развития музыки, возникшего народного творчества.

Джаз, безусловно, обладает естественной склонностью к чистой музыке, но это нельзя соотносить с тенденциями, существующими в классической музыке. Эта склонность проистекает оттого, что обычно джазовый исполнитель гордится своей технической искусностью, которая заставляет джазовых музыкантов соперничать друг с другом в попытках сыграть нечто исключительно трудное. Модерн-джаз во многом является продуктом технического экспериментирования и соперничества такого рода. Заметим, технического, но не архитектурного. Предоставленные сами себе джазовые музыканты и композиторы будут экспериментировать с чем угодно кроме музыкальных форм. Если они играют фуги и каноны, то лишь потому, что они пробуют имитировать классическую музыку. Каждый желающий провести различие между чисто джазовой композицией и джазовой композицией с заимствованными формами классической музыки, может сравнить «Brilliant Corners» Телониуса Монка и «Concord» Джона Льюиса. В первом случае мы услышим экспериментирование в темпе, комбинированное звучание саксофонов (вibrато в унисон). Во втором мы просто столкнемся с ортодоксальной и относительно несложной фугой. Как и следовало ожидать, музыкальная архитектура в джазе проявляется только в инструментальном соло.

Эти замечания не являются критикой бесконечных попыток соединить джаз с классической музыкой. Во-первых, никто не запрещает это делать. Во-вторых, это совершенно естественно, поскольку джазовые музыканты постоянно стремятся к более сложным вещам, чтобы прорваться сквозь технические ограничения джаза. Кроме того, необходимо помнить, что истинно американская классическая музыка возникла в то время, когда американские композиторы только начали ассимилировать идиомы своего национального фольклора, в том числе и джаза, тогда как испанские, венгерские, финские, английские, русские композиторы проделали этот путь гораздо раньше. В-третьих, подобные эксперименты развивают чувство собственного достоинства у джазовых музыкантов, особенно цветных, сознающих, что их музыка должна доказать свою способность удовлетворять наиболее искушенных слушателей. Мне хотелось лишь подчеркнуть важное различие между джазом, который развивается своим собственным путем, постепенно превращаясь в более утонченную и законченную музыку, и джазом, который является результатом слияния с классической музыкой. Различие между тщательно разработанной джазовой композицией Джелли Ролл Мортон «Deep Creek» и симфоджазом Пола Уайтмена в 20-е гг.; между Телониусом Монком и Дэйвом Брубекком в 50-е гг. Из этих двух типов джаза первый дал лучшие и более плодотворные результаты, чем второй, хотя вполне возможно, что в один прекрасный день положение может измениться.



В чем же, собственно говоря, заключается то, что мы называем музыкальными достижениями джаза? Его главным и, вероятно, наиболее важным достижением является то, что он существует как музыка, сохранившая основные качества народной музыки в мире, намеревавшемся искоренить их.

Какими бы ни были другие заслуги джаза, ясно одно, что своим существованием он доказал, что подлинная музыка даже в XX столетии может избежать тупиков коммерческой поп-музыки, устанавливающей контакт с публикой ценой утраты художественных качеств, и отрыва авангардистской классической музыки, развивающейся для избранной аудитории. «How Long Blues» не дал нам ни одной записанной версии, которую можно было бы считать произведением искусства, однако эта тема способствовала появлению на свет таких столь различных и в то же время художественно важных джазовых произведений, как версия этого блюза в исполнении оркестра Каунта Бэйси с вокалом Джимми Рашинга, прекрасного фортепианного соло Джимми Янси или шаут-вокала Джо Тернера.

В мире джаза есть гениальные артисты, есть работы, которые сохраняют непреходящую ценность и которые могут быть исполнены с неменьшим успехом спустя тридцать лет после их первоначального исполнения. Джаз создал массу технических новшеств, которым в классической музыке до сегодняшнего дня не найдено никакого практического применения. Сама попытка выразить достижения джаза на языке классической музыки неизбежно приводит к искажению природы этих достижений.

Однако, по общему признанию, джаз всегда оставался музыкой малого масштаба и никогда не был большой музыкой в том же смысле, как лирика всегда была малой поэзией, а эпическая поэма большой, как фаянс и керамика малым искусством, а кафедральные соборы большим.

Я думаю, что ограниченность сферы и относительная величина масштаба не делают искусство менее хорошим, менее правдивым или же менее прекрасным. Разумеется, эти факторы делают недостижимыми для малого искусства некоторые художественные достижения больших форм: например, спортивный автомобиль не менее хорошее средство передвижения, чем аэроплан, но он создан для других целей. Джаз имеет много собственных заслуг, и много людей получают от него глубокое удовольствие, но существует ряд вещей, которые джаз не может дать. Подобно тому, как Китс определял поэзию, джаз может быть «простым, чувственным и страстным» искусством. Одновременно он может быть технически крайне изысканным и требовательным, а кажущаяся простота его эмоций часто скрывает в себе значительную сложность. Такими же бывают внешне простые эмоции и в действительной жизни.

Тем не менее, место джаза, его роль в музыкальной и в культурной истории нашего века уже определены. Он продемонстрировал нам свою жизнеспособность и способность к развитию. И если когда-либо будет найден выход из тупика, в который ортодоксальное искусство привело наш век, то вполне воз-



можно, что он будет найден посредством изучения природы джаза, его творцов и его слушателей. Как бы ни были далеки от джаза классические музыканты, они не могут не считаться с его присутствием. Пожалуй, на сегодня это наиболее мощное интернациональное достижение: Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Бесси Смит, Чарли Паркер и другие без исключения признаны во всем мире, как и сам джаз. Ни один классический американский композитор не является повсеместно известной, интернациональной фигурой, какими в свое время были великие европейские композиторы.

ДЖАЗ И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

Несмотря на то, что с 20-х гг. нашего века в западном мире было почти невозможно жить, не слыша ничего о джазе, вплоть до сегодняшнего дня довольно трудно найти джазовые записи. Наиболее знаменитая из всех джазовых записей «West and Blues» Луи Армстронга, которая непрерывно переиздавалась, начиная с 1928 г., была продана, например, в Англии в количестве не более чем 20 тысяч штук в течение первых 20-ти лет, что является весьма умеренной цифрой. Более того, как мы видели, джазовая публика в силу сложившихся исторических и социальных причин резко отличалась от остальной аудитории, связанной с классическими видами искусства. Поэтому неудивительно, что и сейчас джаз очень слабо отражен в остальных видах искусства.

Перечень работ и произведений искусства, созданных под влиянием джаза, не производит большого впечатления. Наиболее длинный он, конечно, в музыке, хотя каждый исследователь джаза должен сослаться при этом на одни и те же имена и названия, в основном из эпохи 20-х гг., золотого века джаза. Это «Дитя и чары» Равеля и его фортепьянные концерты, «Сотворение мира» Мийо, «История солдата», «Рэгтайм для одиннадцати инструментов» и «Piano Rag Music» Стравинского, «Джонни наигрывает» Кшенека и музыка Курта Вайля для постановок Бертольда Брехта, «Рио Гранде» Ламберта и т. д.

Только в Америке на границе популярной и легкой музыки можно обнаружить прямое влияние джаза, особенно в мюзиклах Джорджа Гершвина, Марка Блицштейна и Леонарда Бернштейна. В общем, список довольно скромный. История современной классической музыки по-прежнему может быть написана без каких-либо ссылок на джаз. Из всех крупных современных композиторов классической музыки — Шенберга, Веберна, Берга, Стравинского, Бартока, Шостаковича, Прокофьева, Сибелиуса и Хиндеминта — только у одного были более или менее заметны явные признаки джазового влияния, да и то, как заметил А. Одэр: «Стравинский действительно делал историю, когда писал свою "Весну священную", но он занес себя лишь на обочину истории, когда написал "Рэгтайм для одиннадцати инструментов"».

Перечень литературных произведений, так или иначе связанных с джазом, еще менее представительен, а до 30-х гг. его вообще нельзя принимать



в расчет, за исключением нескольких вещей неукротимого Жана Кокто (1889[–1963 гг.]). Некоторые поэты, примыкавшие к английскому неоромантизму и сюрреализму, вдохновленные джазовыми исполнителями, создали довольно посредственные поэмы «Эллегия для Хэршела Эванса» или «Фортепиано-поэма в прозе» и т. п. В настоящее время можно назвать множество разных новелл и романов о джазе и его исполнителях. Одним из таких авторов является известный писатель Джек Керуак. Интерес к джазу в этих произведениях подлинный, но их литературные достоинства довольно скромны.

Среди негритянских писателей влияние джаза, естественно, проявилось гораздо больше. В этом отношении особенно выделяется Лэнгстон Хьюз (1902[–1967 гг.]), многие стихотворения которого представляют собой блюз в том виде, как он мог быть сочинен любым негритянским блюзовым гитаристом. Хьюз вообще был хорошо осведомлен о джазе как части негритянской жизни в Америке.

Бедность и малочисленность литературных связей джаза тем более удивительна, поскольку джазовый мир содержит исключительно богатый материал, которым может пользоваться любой писатель, интересующийся людьми и их судьбами. Сам джаз создал по меньшей мере два вида ценной литературы — это поэзия блюза и автобиография в форме рассказа. Совершенно непонятно, почему поэтов и прозаиков не соблазнила колоритная джазовая среда, в которой могли создаваться подобные пассажи: «Когда вы будете обо мне писать, не упоминайте, что я джазовый музыкант. Не говорите, что я музыкант джаза или там гитарист, просто напишите, что Биг Билл был известным блюзовым певцом и записал 260 блюзов с 1925 до 1952 г. Что он был счастливым человеком, когда бывал пьян и спал с женщинами. Что его любили все близкие певцы, иногда ревновали и немного завидовали ему. Но Билл покупал бутылку виски, и все снова начинали смеяться и играть, он выпивал вместе с ними, а потом ускользал от них и шел домой спать» (из воспоминаний известного бизнесмена Вильяма Брунзи).

Проявление джаза в области живописи и скульптуры еще более скудно, если не учитывать недавно возникшую профессию дизайнера конвертов долгоиграющих пластинок. К счастью для искусств, и не только для тех, которые связаны с джазом, популярные записи во многом полагаются на привлекательность обложек для пластинок, которые по своему внешнему виду гораздо интереснее, чем скупые рисунки записей классической музыки. Конверты джазовых пластинок всегда были исполнены согласно высоким художественным стандартам. Эффект в основном достигался за счет фотомонтажа, расположения материала, красочного оформления. Сравнительно немногие обложки альбомов рисованные. Среди джазовых иллюстраций выработался даже некий тип, своего рода клише. Джаз привлек к себе внимание нескольких абстракционистов, некоторые из них даже пытались воспроизвести джазовые ощущения в абстрактных фильмах.



Почти единственным искусством, которое воспринимает джаз серьезно и его собственным языком является искусство фотографии. Иконография джаза всегда была царством фотографии. Что еще, спрашивается, нужно, когда фотокамера уже и так говорит столь много, улавливая считанные мгновения и изображая напряженные лица и полузакрытые глаза на фоне мундштуков и раструбов инструментов?

Число джазовых фильмов или фильмов, имеющих какое-то отношение к джазу, пока еще невелико, так как на протяжении всей истории настоящий джаз не привлекал к себе широкую аудиторию, для которой делаются фильмы и за счет которой существует киноиндустрия. Первым был фильм «Певец джаза» (1927 г.), после него были сняты «Монеты с неба» (1936 г.), «Серенада солнечной долины» (1941 г.), «Новый Орлеан» (1947 г.), «Пит Келли блюз» (1955 г.), «Сладкий запах успеха» (1957 г.), «Великий Сэчмо» (1957 г.), «Нет солнца в Венеции» (1957 г.), «Сен-Луи блюз» (1958 г.), «Я хочу жить» (1959 г.), «Анатомия убийства» (1959 г.), «Сапфир» (1959 г.) и «Джаз в летний день» (1960 г.), документальный фильм о джазовом фестивале в Нью-порте, а также многие пьесы, композиции и сцены, вставленные в коммерческие фильмы не без помощи любителей джаза, работающих в киноиндустрии. С другой стороны, в 50-е гг., как в кино, так и на телевидении Америки и Европы появилась тенденция сопровождать фильмы, посвященные преступлениям, сексу и «потерянному поколению», серьезными джазовыми партитурами. В музыкальном отношении наиболее успешными были французские фильмы, звуковые дорожки к которым записывали Майлс Дэвис и «Modern Jazz Quartet». Но по очевидным причинам сочетание джаза и игры Джеймса Дина или Марлона Брандо в Америке было более уместным, чем подобное сочетание в большинстве европейских фильмов, поскольку джаз в США был обычным языком, а не сленгом высшего класса и интеллектуалов, как, например, во Франции.

Вероятно, наиболее тесное содружество джаза с другими формами кино наблюдается в коммерческом телевидении и мультипликационных фильмах. Кино — это единственное современное искусство, которое настолько же заполнено влиянием джаза, как и вся наша жизнь. По сравнению с предшествующими годами, 50-е гг. вообще были отмечены весьма заметным сближением джаза с киноискусством.

Остается еще балет — искусство, от которого можно ожидать определенного предрасположения к джазу, так как оно по самой своей природе представляет собой музыку в сочетании с движением. Однако классический балет основывается на твердо отобранном наборе движений, которые трудно совместить с негритянскими танцевальными приемами. Даже «Петрушка» Стравинского в исполнении группы гарлемских танцоров будет выглядеть столь же странно, как и квинтет Моцарта для кларнета, если он будет звучать в исполнении Сиднея Беше. Гарлемский «Петрушка» был бы просто интересным экспериментом и не более. Некоторые смелые балетные режиссеры исполъ-



зуют джаз с переменным успехом. Но в целом джаз проявляет себя больше всего там, где он меньше связан с ортодоксальным искусством танца, а именно в кабаре, водевилях, музыкальных шоу и пантомимах. Подобно современным танцам в дансингах, танцы в современных американских шоу и мюзиклах немыслимы без джаза.

Подводя итог, мы констатируем, что влияние джаза на другие виды искусства весьма малó. А если мы будем принимать во внимание только тех творческих артистов, которые росли и творили за пределами мира джаза и не имели с ним тесных связей, то это влияние вообще будет ничтожным. Другие виды экзотической музыки достигли более весомых результатов. Мировая культура насчитывает немало литературных и музыкальных произведений, созданных под влиянием испанской музыки: Готье, Мериме, Бизе и т. д. Испанские традиции, аксессуары: кастаньеты, гребни, шали, костюмы вакеро, характерные жесты и движения танца фламенко — все это хорошо знакомо любому культурному человеку от Кардиффа до Владивостока из книг, картин, опер, балетов, кинофильмов и т. п. Не так обстоит дело с джазом, которому при всей его способности к распространению редко удается найти свою публику, если новообращенные не приходят к нему в молодые годы сами. Я знаю многих высокоинтеллектуальных мужчин и женщин, имеющих большой музыкальный опыт и чувствительность к музыке, которые болезненно реагируют на то, что других привлекает в джазе. Они совершенно не способны отличить друг от друга две джазовых пьесы, тогда как их современники, впервые услышавшие Хэндersona или Армстронга в возрасте пятнадцати лет, не испытывают никаких затруднений в этом отношении. Вероятно, воспитание в духе ортодоксальных искусств вызывает у взрослых людей активную неспособность к восприятию джаза и неприязнь к нему. Хотя многие люди распространяют свою первоначальную привязанность и любовь к джазу на классическую музыку, обратная ситуация наблюдается значительно реже.

Немузыкальные достижения джаза среди других видов искусства находятся, таким образом, всецело в руках людей, непосредственно причастных к джазу музыкантов, певцов и публики, выросшей вместе с джазом. Но, несмотря на это, культурное бесплодие джаза еще более удивительно. Подобно миру театральной сцены, цирка, классических музыкантов, мир джаза гораздо более замкнут и скрытен, даже эзотеричен — это мир мастеров-профессионалов и экспертов-критиков. Он замкнут потому, что на протяжении всей ранней истории джаза музыканты и поклонники находили удовлетворение исключительно в джазе, а всю оставшуюся энергию направляли на борьбу за признание джаза. Между истинными любителями джаза, джазфэнами, которые независимо от профессии защищали и пропагандировали настоящий джаз, и обычными потребителями джаза, для которых он был частью окружающей обстановки, как летний зонтик на морском курорте, всегда была и будет огромная дистанция. Как правило, те, кто создают произведения искусст-



ва, находятся как раз в этом промежуточном пространстве между джазфэнами и потребителями, но в мире джаза оно почти пусто.

С другой стороны, этот мир обладает уникальной способностью создавать «говорящих артистов». Джазовый музыкант обычно не рисует, не занимается скульптурой, не ставит фильмов, но он всегда говорит — он использует слова своего красочного разговорного языка. Джазовая проза включает обширное собрание «разговорной литературы», в основном автобиографической, из которой Шапиро и Хентофф в 1955 г. создали великолепный монтаж в виде книги «Послушай, что я тебе расскажу», название было заимствовано из одноименной записи Луи Армстронга. Такую прозу нелегко цитировать в отрывках, ибо она производит впечатление только в целом виде. Но иногда, например, в разговоре блюзовых певцов достигается исключительно живая, ироническая яркость рассказа или ритмического диалога, за которые хорошие драматурги могли бы многое отдать.

Однако, если джазовая проза — это просто проза жизни, то джазовая поэзия попросту уникальна, особенно когда она демонстрирует поэзию из односложных слов. Блюз, бесспорно, является наилучшим примером живой народной поэзии в современном индустриальном мире. Всякий блюз состоит в основном из неограниченного числа пяти трехстрочных рифмованных куплетов, где первая строка повторяется дважды: они комбинируются, модифицируются и растягиваются по вкусу исполнителя. Подобно любой другой народной поэзии, блюзы преимущественно содержат откровенные, прямые утверждения, заявления, вопросы или просьбы, в них нет литературных метафор. Даже риторические сравнения используются для точности изложения, а не для декоративных целей. Их поэтической опорой и символикой обычно служат стандартные формулы, которые использовались еще менестрелями: солнце поднимается и садится, железная дорога, дом, ветер, корабль, кладбище и другие предметы и события из повседневной жизни. Кроме того, сложный и интересный поэтический эффект может быть достигнут просто за счет незначительных вариаций повторяющихся строк, слов, ритма и контекста.

В блюзе заключена неприукрашенная правда жизни, реализм, и именно это любят в нем его певцы-исполнители. Один из них пробовал как-то объяснить мне, почему в Европе многим нравятся блюзы: «Европейцы любят всякие правдивые истории, поэтому им и нравится блюз, а не разные там глупости, правда о том, как порой плохо приходится людям». У нас в Англии подростки часто слушают блюзовых певцов так, доверяя им больше, чем наставлениям своих родителей, учителей или английских поэтов. Певец блюза не ходит вокруг да около — он «режет правду-матку» во всем, что касается жизни, смерти, любви, денег и т. д.

Настоящий блюз никогда не содержит сентиментальных сожалений, как это часто встречается в блюзовой продукции Тин Пэн Элли, скорее наоборот. Основная мысль блюза заключается в том, что мужчины и женщины должны воспринимать жизнь так, как она есть, а если они не могут противостоять



этому, то они должны умереть. Они смеются и плачут, потому что это свойственно человеку, но они знают, что ничего им не может помочь, кроме них самих. Обращение к Богу редко встречается в блюзах, так как, в сущности, это светские песни: чаще слова «небеса» там встречается слово «ад». В этом мире «трудно найти хорошего человека», а если он попадает на жизненном пути, это не дает немедленных преимуществ ни вам, ни ему. Подобно миру дезорганизованных батраков и чернорабочих, мир блюза также трагичен и беспомощен: «Вы не должны верить никому, кроме самого себя», — пела Бесси Смит. Действительно, когда люди собирались для совместного пения во имя коллективного «спасения души», они использовали идиомы гимнов, спиричуэл и госпел-сонг, совершенно отличные от блюза по своему внутреннему содержанию. Их поэтические достижения были не менее значимы, но за исключением немногих ривайвл-гимнов, например, «When The Saints Go Marchin' In»*, они не были столь тесно связаны с джазом, как светский блюз.

Подобно любой настоящей народной поэзии, блюз предназначен для пения, и ни один человек, кто слышал Бесси Смит или Ма Рэйни, не сможет разделить их блюзы от настоящей поэзии. Но даже в словесном, стихотворном виде блюз является значительным литературным достижением джаза и его наиболее важным немзыкальным преимуществом.

* Традиционный похоронный марш, исполняемый в различных темпах (в зависимости от стадии погребального ритуала) от медленного до танцевального. Авторство приписывается Джеймсу Блэйку и Катерине Парвис.

Часть 3. Коммерческая деятельность

ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА

Джаз — это не только музыка, но и средство получения прибыли. Немногие виды популярного искусства субсидируются государством или частными лицами. В основном они являются формами коммерческого развлечения публики посредством приглашения профессиональных артистов, которые нанимаются на работу через агентства и частных антрепренеров. Касса и бухгалтерия театров подчас определяют развитие таких искусств и судьбу самих артистов. То, что слышит любитель джаза, зависит не только от творческих способностей музыкантов, но и от того, как организована деловая, коммерческая сторона джаза. В этой части книги я хотел бы рассказать именно об этой коммерческой деятельности, о том, как она влияет на джаз. Читатели, которые полагают, что джазмены питаются манной небесной, могут восхищаться какой-либо иной, менее земной музыкой, но не джазом.

Джазовые музыканты — это профессионалы. Играть джаз — их специальность, ремесло. Существующий предрассудок против коммерческой составляющей среди джаза у джазовой публики заставляет повторить эту очевидную истину. Хотя джаз по своим истокам и характеру является подлинно народной музыкой, это вовсе не означает, что играют его только любители. Хороший джаз — не любительское искусство. Даже в сельской местности народное искусство по большей части было профессиональным: менестрели, фокусники, странствующие балаганы, отдельные музыканты и певцы блюзов, религиозные функционеры, проповедники и т. д. Во всей предыстории джаза достаточно таких самодеятельных профессионалов, из которых особенно выделялся Хадд Ледбеттер (по кличке «Лидбелли»), ставший широко известным посредством записей, сделанных для Библиотеки Конгресса в Вашингтоне. Каждый знаток может дать вам перечень таких профессионалов, зачастую слепых, которые, сочетая музыку с попрошайничеством, быстро становились полноценными профессионалами фольклорного искусства: Блайнд



Блейк, Блайнд Бой Фуллер, Блайнд Лимон Джефферсон, Блайнд Уилли Джонсон и др. В основном это были странствующие певцы-музыканты, поскольку ни одно поселение в сельской местности не давало им стабильной работы для того, чтобы стать оседлыми профессионалами.

Город давал возможность такого трудоустройства, поэтому с самого начала джаз был музыкой городской бедноты. Причем город не только обеспечивал возникновение профессионализма, предоставляя работу, он требовал его. Сам городской образ жизни был более специфичным, менее традиционным, чем сельская жизнь. Развитие различных видов искусства в городе было тесно связано с разнообразными аспектами городской культурной жизни и было попросту невысказано в отрыве от них. Неслучайно путеводитель по штату Миссисипи в 1930 г. сообщал, что растущее влияние городской среды на негров привело к их отказу от обычаев сельской жизни, а объем социальных песен значительно возрос по сравнению с рабочими песнями и спиричуэл. Город стремился обособить артиста от остальных горожан и превратить искусство в коммерческую деятельность. Более того, городской спрос на развлечения был всегда выше, чем в деревне. Еще со времен древних Афин постоянно выражалось недовольство, что «горожане всегда хотят чего-то нового», но для справедливости следовало бы отметить, что город требует и более высоких стандартов профессионального искусства, потому что там больше места и возможностей для сравнения, потому что там нет нужды оценивать исполнителя по любительским стандартам. Во всяком случае, регулярные развлечения в городах еще в доиндустриальную эпоху почти неизменно строились на профессиональной основе, это относится к певцам, музыкантам, спортсменам и даже к проституции, поскольку это явление чисто городского, а не сельского происхождения. Не является исключением и тот случай, когда артистическое движение может стать чем-то вроде бунта против коммерции и профессионализма, как, например, новоорлеанское возвращение в Америке в годы Второй мировой войны, апеллируя к широкой публике, но оно не может противостоять силе действенных, жизненных фактов. Вскоре после бунта каждый руководитель или музыкант любительского возрожденного диксиленда должен был сделать выбор между своим обычным родом занятий и музыкой. Некоторые остались на своей прежней работе, другие же полностью превратились в профессиональных музыкантов. Идеал постоянной, независимой и в то же время широко популярной музыки не может противостоять технической невозможности попыток отказа от социального разделения труда.

Выходцы из народа, создавшие джаз, не имели никаких романтических заблуждений относительно преимуществ любительства. Они становились профессионалами сразу же, как только понимали, что могут зарабатывать на жизнь музыкой, даже если не происходили из музыкальных семей. В ранние дни Нового Орлеана мы не раз могли встретить такую группу профессионалов, прежде занимавшихся музыкой от случая к случаю. Однако практически



профессионализм в джазе можно считать окончательно установившимся лишь с первого десятилетия 1900-х гг. Как мы видели, это развитие, то есть конкуренция профессионалов в пределах своего общества и их отделение от остальных людей, значительно повлияло на всю эволюцию джаза.

Эти первые профессионалы зарабатывали себе на жизнь в трех различных, но связанных между собой сферах: это развлечения доиндустриальной эпохи, современная развлекательная индустрия и специализированный джазовый бизнес. Две первые сферы профессионально-коммерческой деятельности не имели практически никаких связей с джазом и его эволюцией, за исключением обычного удовлетворения публичного спроса, который мог включать что угодно: и спектакли с боролатыми леди, подражающими пароходным гудкам, и девушек с большими бюстами, вскидывающих ноги как можно выше, и выступления какого-нибудь музыкального «гения». Последняя сфера, т. е. специализированный джазовый бизнес, связана исключительно с джазом, поскольку вскоре выяснилось, что существует публика, способная платить деньги за этот специфический вид развлечений. Большинство европейских джазовых музыкантов живет сегодня за счет джазового бизнеса, хотя в США это не единственный вариант современного существования джаза. В некоторых случаях это просто модификация обычного шоу-бизнеса, с которым мы отдельно познакомимся в следующей главе. Здесь же мы ограничимся общим обзором коммерческих развлечений, с которыми связан джаз как разновидность популярного городского искусства.

Развлечения подобного рода обязаны своим существованием непосредственно антрепренерам, которые извлекают из этого выгоду. Но к счастью, джаз на своем раннем этапе развивался как музыка бедняков. Подобно другим видам искусства бедноты, он долгое время оставался примитивным видом частных развлечений, находясь на окраине большого бизнеса. Фактически увеселения бедных классов выросли, главным образом, из питейных заведений. Во всех цивилизованных западных странах уже со второй половины прошлого века появились кафе-шантаны, мюзик-холлы, а затем популярные дансинги и даже танцевальные сады и парки. Традиционное ремесло бродячих артистов с развитием больших городов стало их профессиональной деятельностью, а на смену аттракционам пришли театры водевилей: «Пра-тер» в Вене, «Лунапарк» в Берлине, «Тиволи» в Копенгагене. Разумеется, эволюцию таких форм массового развлечения, как спортивные зрелища, бой быков и т. п., мы здесь не рассматриваем, поскольку они не имеют никакого отношения к джазу.

В средних и малых городах, конечно, сохранялась практика странствующих шоу. Подобно всем другим предприятиям небольшого масштаба, они были весьма дешевы и приносили небольшой доход артистам. Другими потенциальными работодателями были общественные власти, нанимавшие ор-



кестры для выступлений в публичных парках, многочисленные частные организации, братства, масонские ордены и т. п. Роль публичных домов в зарождении джаза неимоверно преувеличена романтиками джаза, поскольку там работало очень мало джазовых музыкантов. Гораздо чаще туда приглашались струнные оркестры, чем джазовые комбо. Но надо признать, что девушки в этих домах были весьма благодарной аудиторией для джазовых музыкантов.

Таким образом, основным местом работы ранних джазовых музыкантов и певцов были: 1) оркестр, игравший во время танцев, парадов, похорон, маршей, экскурсий и других мероприятий; 2) театр водевилей, менестрелей или странствующее шоу; 3) небольшие, скромные бары (баррел-хаус, хонки-тонкс), где можно было работать сольно или малыми группами. Насколько умеренными были масштабы этих предприятий, можно судить по размерам оркестра, сохранившимся до сих пор. Полный новоорлеанский бэнд состоял всего из 7 человек, а вплоть до наших дней джазовые биг-бэнды насчитывают около 14–15 человек.

Индустрия коммерческих развлечений развивалась своим путем. Здесь не возникало проблем с тем, что может понравиться публике, а что не может, даже когда прибыли антрепренеров делались исключительно на музыкальной основе. Песни и музыка, вышедшие непосредственно из жизни бедняков, вполне удовлетворяли городскую бедноту. Именно эта фаза развития шоу-бизнеса привела к появлению городского фольклора на профессиональной основе, чего не могло быть раньше. Сюда относятся и фламенко в Испании, классический мюзик-холл в Англии, шансонье во Франции, неаполитанские канцоне, театры водевилей и варьете в США. А кроме того, профессионализация развивающегося джаза: 1) инструментальных солистов, публичных выступлений в баррел-хаус и хонки-тонкс; 2) классического блюза; 3) инструментальных групп и джазовых оркестров.

Большие изменения в шоу-бизнесе начались одновременно с индустриальной революцией в области популярных развлечений, которая шла параллельно развитию джаза в самом конце прошлого века. Этот период был отмечен значительным ростом национального, а позже и интернационального рынка сбыта развлекательной индустрии; заметным расширением сети театральных агентств, музыкальных издательств, всевозможных никель-одеонов* и механических воспроизводящих устройств; появлением пианолы, фонографа, фильмов, радио и т. п. На основе этой растущей индустрии развлечений, стремящейся к монополизации, возникла сложная и тщательно разработанная коммерческая структура, тем более сложная, что она объединяла народные шоу с их дешевыми аттракционами и зазывалами с ресурсами большого бизнеса. Такой путь создания современной развлекательной ин-

* Проигрывающие автомат-устройства.



дустрии на базе старого шоу-бизнеса был в некотором отношении полезным для популярной музыки, хотя он и вел к эксплуатации и удешевлению труда музыкантов. Поскольку этот процесс превращал локальную музыку во всенародную, как это было с джазом, то талантливые артисты приобретали широкую аудиторию, сохраняя стимулирующий взаимообмен идеями и стилями. То есть пока развлекательный бизнес имел дело не с содержанием самого искусства, а лишь со средствами его распространения, то только снобы или романтики могли протестовать против него. Ведь иначе Бесси Смит могла бы остаться в памяти ограниченного числа пожилых негров, которые видели ее на гастролях, и горсточки белых, которые случайно посетили ее шоу. Именно эта индустрия через Фрэнка Уокера, представителя фирмы «Columbia» в 20-е гг., решила, что южные народные блюзы подходят для негритянского рынка сбыта, и послала своих разведчиков на поиски хороших блюзовых певцов. Благодаря «Колумбии» Бесси Смит сделала свою первую запись («Down Hearted Blues»), а когда спрос на ее пластинки превзошел все ожидания, для нее были организованы выступления. Без всего этого Бесси Смит для нас сегодня значила бы не больше, чем великие певцы стиля фламенко в соответствующий период в Испании: Долорес Ла Паррала, Хуан Брева и другие, о которых даже писали поэты, но значение некоторых оказалось незначительным.

Однако, с другой стороны, революция в индустрии развлечений неизбежно повлияла как на распространение, так и на художественное содержание самого искусства. Это должно было случиться, ибо требования к выработке художественной продукции были слишком велики для сохранения индивидуального профессионального творчества. Даже плагиат, который проявился в ранее невиданном во всей предыдущей истории искусств масштабе, подразумевал некий индустриальный процесс. Легко позаимствовать тему у Шуберта или Брамса, но при этом ее еще нужно превратить в популярную песню, адаптировать. Эта индустриализация шоу-бизнеса имела свои последствия. Формально всякая популярная песня предназначена для массовой продукции и поэтому она ставится на конвейер. Ее художественное содержание модифицируется так, чтобы песня была пригодна для возможно более широких продаж.

Конвейерное производство в музыке, одно из плачевных «достижений» нашего века, лучше всего можно проиллюстрировать на примере так называемых стандартов — мелодий популярной музыки, часто применяемых в качестве джазовых тем. Разнообразие непрофессиональной музыки было сведено к нескольким основным моделям, главным образом это 32-тактный трехчастный «квадрат», состоящий из 8-тактовой мелодической темы (фронт стрэйн), которая повторялась из связки (бридж), средней части или повторения основной темы. Такая модель ограничивала творческую изобретательность шестнадцатью тактами, сводя все к механическому процессу. Автору мелодии порой бывало достаточно только напеть или насвистеть ее гармони-



затору*, а тот уже передавал ее исключительно важной персоне во все этом процессе — оркестровщику, который аранжировал мелодию, то есть принимал решение, как она будет звучать. Компетентный музыкант-профессионал мог, конечно, сам добиться желаемого звучания, но такие люди были весьма редки в музыкальном бизнесе. Лирический текст к мелодии создавался аналогичным образом, это была более простая работа. Если на каком-то этапе создания композиции начинались сбои, а коммерсанты все же делали на нее ставку, то тогда песня передавалась специалистам, которые добивались требуемой цели. Затем песня передавалась звукозаписывающей компании, которая подбирала подходящего исполнителя. Например, в 50-х гг. для успешного исполнения рок-н-ролла в Англии подбирался парень из рабочей среды не старше 18 лет, с копной волос на голове, без музыкального образования и поставленного голоса, который исполнял номер с такой убедительностью, как будто сам сочинил его. Звукооператоры и инженеры правильно размещали микрофоны, использовали различные технические приемы, например, эхо-эффекты, а при необходимости могли даже составить целую пластинку из подходящих кусков и частей записи. Вообще в студии с этой песней могли сделать что угодно. После этого в дело вступали агенты по рекламе, популяризаторы песен (сонг плаггер) и вся остальная машина распространения музыкальной продукции. Здесь я набросал модель производственного процесса с позиции автора песни, но аналогичная модель с небольшими модификациями применима и в том случае, если мы начнем рассматривать этот процесс со стороны певца-исполнителя.

Предварительный выбор содержания песни обычно производился интуитивно, хотя я полагаю, что в самых развитых центрах музыкальной индустрии сегодня это также делается механическими методами, подобно выбору популярного чтения. В первую очередь песня должна быть мелодичной и легко запоминающейся. Как писал о голливудских композициях Ганс Эйслер: «Можно чуть ли не заранее точно сказать, что последует дальше. Понятность и доходчивость мелодии гарантируются гармонической и ритмической симметрией, а мелодическая привлекательность обеспечивается за счет обладания малых диатонических интервалов**». Незнакомые или рискованные мелодии отвергались или сглаживались до требуемой нормы, что можно увидеть, сравнив доиндустриальный «Young Woman's Blues» Бесси Смит с произведением Гарольда Арлена «Blues In the Night», когда поняли, что

* Гармонизатор — человек, к которому малограмотные пионеры джаза относили сочиненные ими одnogолосно мелодии. Он, обычно обладавший необходимыми базовыми музыкальными знаниями, расписывал их на голоса, вводил обозначения аккордов, т. е. гармонизировал ее. Фактически это предшественник или коллега аранжировщика, который потом расписывал эту музыкальную тему на большой инструментальный состав.

** Диатонические интервалы — последовательность двух соседних тонов на расстоянии целого или полутона.



нечто похожее на блюз пользуется массовым спросом. Тот же самый процесс смягчения и сглаживания происходит в отношении лирического текста. Тематическое содержание жестко ограничивается определенными рамками, которые исключают спорные, неудобные, непривычные темы, т. е. фактически исключают реальность. Главным открытием в бизнесе поп-музыки стало то, что наиболее ходовым товаром стали грезы, фантазии и сентиментальные воспоминания. Вы никогда не встретите ничего резкого, отталкивающего или неприятного в продукции Тин Пэн Элли.

Таким образом, популярная музыка была стандартизирована в моделях, а ее производство и продажа обладают крупными коммерческими недостатками: она лишена разнообразия, гибкости и оригинальности. Создать вкусные стандартные культурные «консервы» — это достижение, но даже самый пылкий энтузиаст вскоре устанет от них. Музыкальная индустрия решала эту проблему путем замены естественного разнообразия песен, существовавшего в доиндустриальной музыке, на искусственное разнообразие новинок. Причем мода в индустрии развлечений не играла столь большой роли, как например, в женской одежде, так как с точки зрения издателя, рекламного агента и звукозаписывающей компании наилучшей собственностью была та, которая гарантировала им длительную успешную продажу. Любой антрепренер может отказаться от рискованной сделки с новой звездой во имя надежного капиталовложения, например, в музыку Виктора Сильвестра, записи которого в течение десятилетий ежегодно расходятся миллионными тиражами, хотя и не входят в лучшую десятку (топ-тен). Ни один антрепренер не подумает выпустить новую пластинку своей звезды до того, пока старая еще будет пользоваться спросом на рынке. Здесь, как и в каждой массовой продукции, длительный спрос на стандартизированный продукт является идеальным. Новая мода означает, что старые капиталовложения теряют свою ценность, и что новые конкуренты могут прорваться на рынок. Реагировать на всякие новшества антрепренеров обязывает то, что публика постоянно требует новинок. Действительно, согласно английской статистике, если песня (пластинка) не является хитом в течение 6–8 недель, то она умирает. Если же композиция удачна, то она остается в списках хит-парада в числе лучших десяти или двадцати еще 5–10 недель. Для упрощения я рассматриваю музыкальный бизнес только со стороны успешных записей (хит рекордс). Тридцать лет тому назад успех популярной темы измерялся в зависимости от продажи ее печатных нот, что в настоящее время в расчет может не приниматься.

До тех пор, пока разнообразие означает другую форму стандартизированной продукции, т. е. еще один парень с белозубой улыбкой, неотличимый от своих предшественников, еще одно мелодическое заимствование и т. п., никаких проблем не возникает. Подлинные трудности возникают в случае, когда публика хочет чего-то действительно нового, отличного от всего другого. И здесь поп-индустрия беспомощна, здесь вступает в дело джаз.



Поскольку развлекательная индустрия в сущности паразитична, она не может производить свой собственный, оригинальный продукт. Она может просто перерабатывать доступный ей материал. К счастью, и это одно из ее достоинств, она абсолютно лишена предрассудков. Все, что можно продать, заслуживает продажи и, следовательно, является товаром, каким бы необычным он не был. Но как только произойдет переход к новому предмету потребления, развлекательная индустрия будет производить его согласно своим собственным стандартам. Такова неизбежная судьба всех новых музыкальных идиом или идей, которые тут же приближаются к старым идиомам и стандартам. Тем не менее, развлекательная индустрия всегда с готовностью их встречает. В начале 1957 г. с открытием калипсо* в Великобритании руководитель одного артистического агентства серьезно намеривался пригласить исполнителей в Лондон из Нью-Йорка! Когда в 40-х гг. наступила революционная антикоммерческая эпоха джаза, то она встретила гораздо меньше сопротивления со стороны американских дельцов и антрепренеров, чем со стороны авторитетной джазовой интеллигенции и критиков.

Вообще говоря, джаз и поп-индустрия всегда жили в своеобразном симбиозе. Связи между ними очень тесны. Поп-индустрия нуждалась в джазе уже с конца 1890-х гг., т. е. со дня его зарождения, когда продажа нот сменилась продажей пластинок с танцевальными мелодиями. Такие танцевальные мелодии и стили в духе негритянской музыки в ее американских формах послужили единственным важным источником танцевальной музыки нашего века благодаря своим ритмическим качествам. Это бесспорный факт. Как мы знаем, Тин Пэн Элли внедряла в массы кэйкуок и рэгтайм, начиная с 1900 г., блюз и джаз примерно с 1914 г., свинг с 1935 г., а наиболее примитивный коммерческий блюз в форме рок-н-ролла с середины 1950-х гг. Джаз был необходим для пополнения запаса мелодий и музыкальной техники, когда публика была сыта сентиментальными грезами, когда требовались новые идеи. Реальная жизнь и ее отражение тоже могут быть предметом потребления, если это нравится широкой публике и она настаивает на этом. Трудно представить, как без джаза поп-индустрия могла бы разработать богатую жилу, открытую в послевоенные годы наряду с появлением нового рынка сбыта — подростков с деньгами.

С другой стороны, джазовые музыканты сами нуждаются в поп-индустрии. Как бы то ни было, именно там они могут заработать себе на жизнь. Поп-музыка достаточно близка к джазу и джазовый музыкант адаптирует свой стиль, примеряясь к ней, поскольку он знает, что, не имея специального образования, он не сможет адаптировать свой стиль применительно

* Калипсо — название различных музыкальных жанров (песен, танцев) определенного латиноамериканского ритма, распространенных на островах Карибского моря. Впервые термин озвучен в 1900 г. на острове Тринидад и, вероятно, является модифицированным дериватом от слов *Kaiso* (западно-афр.) до *Caliso* (испан.). Мелодии и темп калипсо зависят от смыслового содержания.



к классической музыке. В свою очередь и классический пианист также не сможет работать в джаз-оркестре без специальной переподготовки. Старые доиндустриальные разновидности шоу-бизнеса по-прежнему остаются рынком сбыта для джаза, но экономически джазовые музыканты зависят от танцевальных биг-бэндов, студийных оркестров и т. п. Кроме того, поп-индустрия гарантирует большие деньги и широкую известность, а джазовые музыканты, как и другие артисты, предпочитают зарабатывать деньги и быть знаменитыми, а не наоборот. Ни один джазовый певец, которому предоставится возможность приобрести славу Бинга Кросби, Фрэнка Синатры и даже Элвиса Пресли, не задумается ни на минуту. Почему Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Каунт Бэйси, чья жизнь была целиком проведена в шоу-бизнесе, должны отказываться от крупных коммерческих предложений во имя малых? Будучи профессионалами, они порой не делали четкого различия между поп-музыкой и джазом, и это волновало критиков и истинных любителей джаза. Как однажды заметил трубач Рекс Стюарт, выразив чувства многих джазменов старшего поколения: «Когда оркестр играет нечто сладкое и приятное (свит), наподобие Фредди Мартина или Андре Костеланеца, критики в один голос говорят, что это не джаз. Только потому, что эти люди играют свит-музыку и часто используют группу струнных инструментов. Но мне лично, например, нравится, когда они играют таким образом. Это просто другой вид джаза или называйте его, как хотите». Именно среди критиков и любителей джаза чаще всего встречаются пуристы, но их нет среди профессиональных джазменов, чье отношение к популярной музыке эти критики не могут понять. Однако остается фактом, что великий Луи Армстронг всегда восхищался музыкой Гая Ломбардо, особенно его саксофонной группой, а не менее великий Чарли Паркер любил слушать оркестр Сэми Кэя и сам записывался в аккомпанементе со скрипками.

Джаз, таким образом, вливается в поп-музыку (и наоборот) со значительной легкостью. Джазовые пьесы, традиционные и написанные, давно стали частью репертуара популярной музыки: «Saint Louis Blues», «Honeysuckle Rose», «Ain't Misbehavin'» и др. Лучшие популярные песни превратились в джазовые стандарты, вошли в постоянный джазовый репертуар: «Stella by Starlight», «How High The Moon», песни Коула Портера и другие. Поп-музыка заимствует инструментовку и музыкальные средства джазовой выразительности, но и то и другое, в свою очередь, было заимствовано джазом из популярных танцевальных оркестров еще в начале века. Не джаз, а именно популярные бэнды впервые сделали саксофон постоянным инструментом в танцевальной музыке времен Первой мировой войны. С определенностью можно сказать, что от популярной музыки в 30-е годы джаз-оркестр позаимствовал вокальную традицию. Значительная часть джаза является результатом скрещивания раннего джаза и продукции Тин Пэн Элли. Фактически невозможно установить разницу между ними, и если она существует, то только в умах доктринеров. Джаз переплетается с поп-музыкой и глубоко проникает



в нее; он живет внутри нее, как водяные лилии живут в прудах и стоячей воде. Джаз может даже стать популярной музыкой без явных изменений, если достаточное количество людей будет склонно покупать его. Ориентируясь на массовую аудиторию, джаз неизбежно становится более смягченным и приятным для слуха, удовлетворяя спрос аудитории, привыкшей к материалу Тин Пэн Элли, как это, например, произошло с самыми успешными джаз-оркестрами традиционалистов в Англии.

Джаз противостоит этому соблазну тремя способами. Во-первых, настоящий джаз никогда не терял своего достоинства и массовая продукция его не развращала и не растворяла. Несмотря на то, что джазовый колорит в популярной музыке всегда был выгодным делом, до сих пор джаз не стал высокодоходным бизнесом, поэтому многие джазовые музыканты и оркестры оставались вне индустрии развлечений, продолжая играть то, что нравилось самим музыкантам. Во-вторых, джаз всегда было трудно адаптировать. Есть джазовые артисты, которые при всем своем желании быть коммерческими исполнителями просто не могли изменить свой стиль. Фактически ни один блюзовый певец старшего поколения не получал ничего, кроме разочарования, когда брался за исполнения популярных баллад и терпел неудачу. И, в-третьих, джаз сопротивляется популяризации путем осмотровительного, преднамеренного противодействия. Отсюда возник специфический джазовый бизнес как особая модификация общего развлекательного бизнеса. Это мы и рассмотрим в следующей главе.

ДЖАЗОВЫЙ БИЗНЕС

Если мы сравним современную коммерческую деятельность в области джаза с аналогичным бизнесом новоорлеанского периода, то обнаружим три главных отличия. Во-первых, некоторые традиции устарели и пришли в упадок; во-вторых, невероятно возросла роль новых технических средств (пластинки, фильмы, радио, телевидение); и в-третьих, что наиболее поразительно, появилась отдельная джазовая публика. Из экономических соображений значительная часть джаза до сих пор исполняется так же, как во времена Кинга Оливера: в ночных клубах, на танцах и на концертной сцене. Разумеется, все эти бары, хонки-тонк или ночные клубы по-прежнему являются существенной опорой джазовой музыки, особенно в США, где джазовая публика менее организована, чем в Европе. Новые экспериментирующие джазмены могут начать свой путь в подобных местах гораздо легче, чем где-либо еще. Содержателям этих заведений они обходятся достаточно дешево, посетителей «шум» со сцены не беспокоит до тех пор, пока есть выпивка и девушки, а кроме того в каждом квартале развлечений всегда найдутся один-два владельца бара, хозяина клуба или «мадам», которые искренне любят как новый вид музыки, так и самих музыкантов. Такими людьми были Том Тюрпин в Сен-Луи времен рэгтайма, Лулу Уайт, «Рэди Мани», «Графиня» Вилли Пьяц-



ца и другие «мадам» в Новом Орлеане, «Пи-Ви» на Биил стрит в Мемфисе, «Чиф» Эллис Бретон в Канзас-Сити, бывший музыкант и преподаватель музыкального союза Генри Минтон на 118-й стрит в Нью-Йорке и т. п. Эти и другие не воспетые историками меценаты джазового искусства проявили больше инициативы и вкуса, чем большинство их современников из области джазового бизнеса.

В подобных заведениях могли получить работу неизвестные или вышедшие из моды музыканты. В сегодняшнем Нью-Йорке многие великие джазмены 30-х гг. ухитряются сводить концы с концами, играя в барах или салунах. С другой стороны, надежная опора ранних джазменов — музыка мюзик-холлов и водевилей, окончательно пришла в упадок. В Америке она давно вымерла и угасла, а сохранившись в Европе, остается вторичным средством представления джазовых артистов, которые уже сделали имя где-нибудь в другом месте. В начале 30-х гг. гастролирующий в Европе джазовый музыкант обычно выступал в варьете, но сегодня он почти исключительно играет для джазовой публики с концертной сцены. Ни один джазовый талант в Европе или в Америке не был открыт в мюзик-холлах со времен Второй мировой войны.

Новые технические средства (записи, радио, телевидение и т. д.) имели огромное значение для джаза, но скорее для его тиражирования, чем для финансовых условий его существования. С финансовой точки зрения радио, телевидение и кино иногда давали джазменам возможность заработать на жизнь в качестве исполнителей поп-музыки. Иногда оркестр приглашали играть джаз на радио (Бенни Гудман) или участвовать в создании саунд-треков к кинофильмам (Гленн Миллер). Однако количество фильмов, озвученных джазовой музыкой, было весьма незначительным, по большей части это были короткометражки. В Америке за работу в кино и на телевидении бэнды получают довольно высокий гонорар, тогда как в Европе подобные контракты оплачиваются весьма умеренно. С другой стороны реклама, которой обеспечивали исполнителя технические средства, была столь важна и необходима джазмену, что он подписывал контракт на менее выгодных для него условиях. Благодаря расширению сети теле- и радиовещания, которые имели в Европе самую широкую аудиторию, джазовые музыканты, джазовые пьесы и джаз вообще обрели способ быстрой популяризации.

Граммофонные записи не столь уж выгодны для музыкантов, как это может показаться на первый взгляд, хотя они, безусловно, являются наиболее важным средством распространения джаза. Один видный американский джазмен удивил английских журналистов своим заявлением, что он не знает и не интересуется тем, сколько его пластинок было продано, так как основной заработок его группа получает от живых выступлений. Действительно, записи джазовых музыкантов попадают в топ-тен случайно. Однако грампластинка является столь жизненно необходимой частью джазового бизнеса, что эту сторону экономики джаза следует рассмотреть более подробно.



Звукозаписывающие компании и фирмы крайне неохотно сообщают какие-либо сведения, связанные с их коммерческой деятельностью, поэтому использованными мною данными я обязан одному своему другу, имеющему большой опыт в этом бизнесе.

Сам музыкант обычно получает твердый гонорар за участие в записи. В Англии музыкальный союз платил, например, в феврале 1961 г. 5 фунтов и 5 шиллингов за половину сессии и 7 фунтов за полную сессию записи (соответственно 3 и 4 фунта до 1957 г. и 2 и 3 фунта до мая 1953 г.). Английский музыкант с именем может получить еще 5 процентов авторского гонорара, при этом его фамилия указывается на пластинке в качестве композитора или аранжировщика. Исполнитель получает дополнительный заработок от того, что его композиции передаются в эфире, используются как саунд-треки, переиздаются и т. п. Бэнд-лидер по договору об авторском праве может получить 2,5 пенса за каждую отдельную пластинку, стоящую 6 шиллингов, или 1 шиллинг и 1,5 пенса за каждую долгоиграющую пластинку, стоящую 30 шиллингов, если та и другая после сессии записи транслируются по радио. Поэтому джазмен, который пользуется постоянным спросом на сессиях записи, может неплохо зарабатывать на жизнь. Например, известный американский ударник Осси Джонсон в течение одного года принимал участие в исполнении 233 вещей, записанных во время 46 различных сессий. Однако число таких процветающих сессионных джазменов довольно невелико. В этом же году в Америке не менее хорошие, но менее модные ударники Шэдоу Уилсон и Спекс Пауэлл участвовали всего лишь в 4-х и 2-х сессиях записи соответственно, а в Англии почти одни и те же музыканты представляют 90 процентов местных джазовых записей.

Доход от авторских прав, которым пользуются в основном руководители, композиторы, аранжировщики и звезды-солисты зависит, главным образом, от продажи пластинок, так как от этого, в свою очередь, зависит и прибыль антрепренеров. Хотя процент прибыли невелик, но настоящий бестселлер (хит) и, тем более, их регулярная последовательность приносят весьма значительный доход. Насколько он значителен, те, кто получают его, с неохотой говорят об этом, хотя известный в прошлом бэнд-лидер Джек Хилтон как-то откровенно признался, сколько он зарабатывал в лучшие времена в 20-е и 30-е гг. Так, например, по авторским правам за записи как руководитель оркестра он получил 29 тысяч фунтов стерлингов от компании «RCA — His Masters Voice» в 1929 г., и имел гарантированный доход в 58 тысяч фунтов стерлингов в последующие два года от компании «Десса». Хилтон вовсе не был единственным и бессменным правителем европейских танцевальных бэндов, он был пронципальным и хватким человеком в сфере коммерции.

Существуют и такие джазовые пластинки, которые продаются меньше, чем по 1–1,5 тысячи штук в год, что едва покрывает себестоимость их изготовления. Например, запись, сделанная в прошлом году по контракту с одним музыкантом модерн-джаза, была продана в количестве 386 экземпляров.



Единственным утешением в таком случае является тот факт, что спрос на джазовые записи, в отличие от обычных поп-дисков, является постоянным. Многие компании продолжают продавать их все новым и новым поколениям любителей джаза. Есть, например, старые 78-оборотные джазовые записи, которые печатаются постоянно, из года в год с тех самых пор, как они впервые были выпущены еще 10–20 лет тому назад, хотя они никогда не продавались больше, чем по 2–5 тысяч штук в среднем за каждый год.

К счастью, джазовые записи обладают этим свойством постоянства, к тому же они дешевы в производстве, поскольку для этого требуется всего несколько музыкантов. Поэтому фирмам бывает выгодно производить относительно некоммерческие джазовые записи, даже если они платят за сессии по несколько завышенным расценкам. В 1958 г. дешевая единичная запись покрывала свою себестоимость в том случае, если она продавалась потом не менее 2 тысяч экземпляров в год, и давала умеренную прибыль в случае ее продажи не менее 4 тысяч экземпляров. Повторный выпуск иностранных или старых пластинок стоит значительно дешевле.

Джазовые пластинки, таким образом, становятся коммерческими по двум причинам: 1) они пригодны к продаже на открытом рынке сбыта подобно любому другому поп-диску, но имеют значительное преимущество в том отношении, что непроданные диски не обесцениваются в течение следующих 1–2 месяцев; 2) наличие джазового потребителя, гарантирующего постоянную или даже умеренную продажу, скажем, от 1 до 1,5 тысяч экземпляров в год. Вплоть до 60-х гг. второй коммерческий критерий зависел от степени убежденности звукозаписывающих компаний в существовании такой джазовой публики. Но благодаря помощи любителей джаза в музыкально-танцевальном бизнесе, имевших определенное влияние в звукозаписывающих компаниях, как, например, Джон Хэммонд в США, эта убежденность стала реальностью. С конца 30-х гг. американские энтузиасты начали повторно выпускать старые джазовые записи, а позже записывать живой джаз на небольших частных фирмах и даже для Hot Records Society. Некоторые из этих частных фирм постепенно влились в большие коммерческие компании или самостоятельно развились в крупные коммерческие фирмы.

Джазовый рынок сбыта грампластинок извлекает пользу из своеобразного интернационализма джазовой публики. В известной степени небольшая распродажа какой-либо пластинки в одной стране всегда дополняется ее продажей в других странах. Так, например, записи Кинга Оливера выпускались и продавались в США и Канаде, а также в Аргентине, Франции, Англии, Германии, Швейцарии, Швеции, Дании, Италии, Голландии, Австрии, Австралии и Японии. Его «Blue Blood Blues» издавался на «Columbia» во Франции, Англии, Австралии и Швейцарии, а его «Snake Rag» неоднократно тиражировался во Франции, Англии, Голландии, Австралии и Японии.

В самой Америке и за ее пределами сейчас наиболее важным источником существования джаза и заработка для джазменов является наличие джа-



Бад Пауэлл

зовой публики и тех общественных учреждений, которые возникли благодаря ей. Это, прежде всего, джаз-клубы, где с самого начала слушали джаз, а не танцевали под него, джазовые концерты, специальные джазовые записи и радиопередачи. Большинство из них впервые возникло на некоммерческой основе благодаря любителям джаза и непрофессионалам с целью удовлетворить спрос и интересы других любителей. Поскольку джаз стал достаточно выгодным делом, вокруг этого некоммерческого ядра постепенно образовалась некая коммерческая структура, но она во многом отличалась от обычного



аппарата шоу-бизнеса. Здесь уже антрепренерами, агентами, импресарио, распространителями, организаторами и т. д. были, главным образом, бывшие любители джаза, музыканты и критики, которые появились в деловых кругах на волне джазовой популярности, тем более что профессиональные бизнесмены из мира развлечений не знали, как удовлетворить джазовый рынок сбыта. Коллекционеры пластинок 30-х гг. составляли джазовые каталоги больших американских и английских звукозаписывающих компаний. Ведущее агентство джазовых музыкантов в Англии было заполнено бывшими любителями, коллекционерами, музыкантами и критиками, причем это положение сохраняется до сих пор. Типичная любительская организация «Национальная джазовая федерация» первоначально представлявшая собой федерацию по объединению джаз-клубов страны, постепенно превратилась в главного организатора джазовых концертов, гастролей иностранных артистов и непосредственного организатора джаз-клубов. В Америке проницательный и умелый Норман Грэнц, из числа бывших афисионадос*, значительно преуспел в течение десяти послевоенных лет в организации постоянного гастролирующего концертного шоу «Jazz Philharmonic», куда входили ведущие американские джазмены и солисты. Все это напоминало то, как если бы поэзия внезапно стала коммерческим делом, а бывшие поэты, обозреватели, критики и организаторы поэтических кругов и клубов занялись бы бизнесом в международном масштабе. Разумеется, дело есть дело, но джазовые бизнесмены все еще нередко обнаруживают явные следы своего некоммерческого прошлого: страстную нетерпимость к цветным и расовым барьерам, заметную симпатию к политике левого направления и готовность поддерживать совершенно некоммерческую музыку, если это хороший джаз.

Степень спроса на джаз можно оценить на примере того факта, что только в одном, выбранном наугад выпуске английского музыкального журнала «Melody Maker» за 1958 г. перечислялось свыше семидесяти различных клубов и других организаций Лондона, где исполняют и слушают джаз от одного до семи дней в неделю. В том же номере сообщалось о девяти крупных джазовых концертах и пяти передачах по радио. В Америке подобный спрос был намного меньше и концентрировался, главным образом, в университетах и колледжах, которые охотно предоставляли ангажементы для новых джазовых групп. Однако и там, особенно в 30–40-х гг., джазовые клубы, сочетавшие коммерческие развлечения с афисионадос, предоставляли возможность играть коммерческий джаз. Например, «Cafe Society» в Гринвич Виллидж, которое долгое время служило стартовой площадкой для новых джазовых талантов; «Nick's» в Нью-Йорке, где собирались интеллектуалы средних лет, пытавшиеся воскресить свою диксилендовую юность. Во Франции такие клубы стали быстро появляться после 1944–1945 гг. в квартале Сен-Жермен,

* Афисионадос (исп. aficionado — букв. болельщик на бое быков). Так назывались непрофессиональные ценители джаза.



хотя довольно скоро они превратились в коммерческие заведения с весьма высокой входной платой для всех, за исключением избранной группы студентов, которые впускались туда бесплатно для «создания атмосферы». Более дешевые клубы, так называемые дискотеки, где проигрывались исключительно джазовые записи, оказались во Франции более успешными джаз-клубами, чем в других странах.

Этот специфический рынок сбыта для джаза привел к появлению других организаций и мероприятий с различной степенью их коммерческой важности: джазовые фестивали в Ньюпорте, Монтерэе, Ницце, Каннах и на других американских и европейских курортах; летние джазовые школы и авторские джазовые концерты в университетах и колледжах. Для самих музыкантов это приносило скорее духовное, чем финансовое удовлетворение, подобно случайным выступлениям джазменов в «храмах» академической музыки: Карнеги Холл (Нью-Йорк), зал Плейель (Париж). Подобная концертная практика явилась своего рода культурным признанием джаза, но такие признания были редкими.

Организованное концертное турне — это надежная финансовая опора для многих джазовых групп. Правда, организация таких поездок стала в наши дни более рискованным делом, чем в старое доброе время, когда не было телевидения и когда гастрوليрующий бэнд мог играть в кино, на концертах, в дансингах и пр. Упадок кинематографа и американских танцевальных залов (боллрум) лишил гастрوليрующий бэнд его постоянной публики и привел к исчезновению дорогих гастрوليрующих биг-бэндов. В период расцвета можно было обеспечить гастрологи оркестра со средней оплатой каждому музыканту по 50 долларов в неделю, теперь же эти еженедельные расходы по тарифу музыкального союза для бэнда из 18 человек составляют 2700 долларов. Учитывая высокую стоимость талантливых солистов (звезд) и многочисленность джазовой публики за пределами культурных столиц, такое концертное турне становится действительно рискованным делом для организаторов.

Очевидно, что современный джазовый исполнитель получает свой заработок, который обычно не является твердым, по частям: разовая работа здесь, более продолжительный ангажемент там, затем какая-нибудь радиопередача или сессия записи и т. д. Но даже если он располагает этими доходами, он вынужден постоянно передвигаться, так как, несмотря на расширение джазовой аудитории, его оркестр, большой или малый, редко может оставаться больше недели на одном и том же месте. Джазовой публике не присуща преданность посетителей дансингов, которые могли танцевать под один и тот же бэнд в течение года. К настоящему времени в Лондоне только в двух клубах играет постоянный оркестр, причем это традиционные джаз-клубы, где исполняется в основном танцевальная музыка. Джаз-оркестр, и в особенности дорогостоящий биг-бэнд, обязательно должны гастролить. Случайная работа и гастрольные поездки во многом определяют бюджет лю-



бого джазмена, особенно если он захочет заработать несколько больше прожиточного минимума.

Кроме того, сами основы этой экономики весьма хрупки. Ведущий джазовый исполнитель в наше время, подобно ведущему актеру, завтра уже может быть забыт. В Америке типичное джазовое комбо существует, как правило, не более нескольких месяцев. Хотя послевоенная тенденция превратить джаз в художественную музыку нашла свое отражение в довольно продолжительном существовании некоторых малых групп: квартет Дэйва Брубeka был организован еще в 1951 г.; «Modern Jazz Quartet» существует с 1954 г.; «Jazz Philharmonic» Нормана Грэнца как гастрوليрующее шоу выдержало испытание временем с 1946 по 1957 г. Мы имеем только единственный пример постоянно существовавшего джазового биг-бэнда — оркестра Дюка Эллингтона, который не прерываясь работал в течение ряда десятилетий, начиная с 1926 г. В настоящее время в его составе работает саксофонист Гарри Карни, который начинал играть с бэндом с момента его образования, и несколько других исполнителей, работавших в нем по десять лет и более. Во всех биг-бэндах смена оркестрантов происходила очень часто, тому существуют определенные экономические и психологические причины. Содержать джаз-оркестр, особенно большой, как доходное предприятие, в течение длительного времени трудно, поскольку это требует организационного таланта и деловой проницательности, а всеми этими качествами обладают лишь очень немногие музыканты-лидеры.

Постоянная привязанность к оркестру вынуждает музыкантов вести наихудший образ жизни — образ жизни гастрوليрующего артиста, постоянно находящегося в разъездах, зачастую выступающего каждую ночь на новом месте с одноразовыми концертами. И даже если такой кочевой образ жизни иной раз устраивает музыканта, не желающего или не привыкшего к оседлости, он вынужден подчиняться дисциплине, без которой не может существовать ни одна организация, но которую не выносит ни один свободный, импровизирующий артист. Хороший регулярный бэнд должен управляться своего рода педантом, человеком строгой дисциплины и порядка. Немногим музыкантам это нравится, поскольку все они инстинктивные анархисты. Все «природные» джазмены мечтают о таком комбо, в котором никто не будет лидером, а каждый будет играть так, как он чувствует, своеобразный бэнд из братьев по духу. Но, как показал практический опыт, такой бэнд приведет к скорому провалу и дезорганизации.

Перед многими джазменами в перспективе открывается весьма неопределенная и случайная музыкальная карьера, неизбежно связанная с постоянными переходами из одного бэнда в другой, переездами с места на место, с разовыми работами, периодами временного достатка, концертами, сессиями записи. Музыкальная биография большинства джазменов складывается именно по этому образцу. Одну крайность представляют собой немногие солидные музыканты: уже упомянутый Гарри Карни, своеобразный эллингто-



новский рекордсмен; а с другой стороны мы находим столь неорганизованных музыкантов, как кларнетист Пи Ви Рассел, игравший в стольких комбо, что полную документацию его карьеры сделать практически невозможно. Между ними находятся все остальные, но, пожалуй, большая часть все же ближе к пути Рассела, хотя судьба каждого исполнителя индивидуальна.

С финансовой точки зрения это может быть не плохая жизнь для музыканта, который широко известен в своей профессии и привычно переносит ее тяготы и специфику. Некоторая доля безответственности больше присуща молодым белым музыкантам из числа модернистов, чем пожилым неграм или белым из танцевальных оркестров, относящимся к своей работе с профессиональной добросовестностью. Душераздирающие истории о первоклассных музыкантах, умерших от голода на скамейке в парке, отражают обычно не столько объективные экономические условия, сколько субъективную потерю предусмотрительности у самих музыкантов или их упорство, выражающееся в отказе играть что угодно, кроме собственной музыки, или же их неспособность регулярно работать. Хорошие, но малоизвестные музыканты иногда слишком быстро падали духом; некоторые не смогли изменить свой стиль игры или пения в духе времени и вышли из моды. Но джазовая профессия открыта и, безусловно, полна мастерства и товарищества. Многие музыканты знают друг друга и помогают в поисках работы, которая в хорошее время неплохо оплачивается. Но бедность является постоянным спутником музыканта в мире джаза, поскольку шоу-бизнес — это мир случайных заработков, несовместимый с рациональным экономическим образом жизни. В таком мире есть люди, переживающие порой периоды процветания, у которых оказывается достаточно здравого смысла, чтобы предпочесть играть в гастролирующей бэнде постоянному месту работы аранжировщиком на студии.

В этом изменчивом, особом, анархическом мире музыкант прокладывает свой путь с помощью сложных взаимодействий со всевозможными агентами, издателями, антрепренерами и др. До появления стабильной джазовой аудитории музыканты являлись неким видом собственности антрепренеров. Зачастую это были темные дельцы, кормившиеся за счет джазменов в мире, где существовали гангстеры, игроки, сводники, поставщики ночных развлечений и прочий сброд. Осторожность и порой скрытая враждебность музыкантов к антрепренерам является отражением их отношения к целому поколению агентов, которые без стеснения брали себе 30 процентов менеджерских; к клубным заправилам гангстерского типа, которые насмехались над такой музыкальных союзов; к дельцам, «черный список» в руках которых мог убить настоящего артиста; к ангажементам для артисток, которые заканчивались постелью. Один из современных ведущих американских антрепренеров начинал свою профессиональную карьеру как менеджер в ночных клубах знаменитого Аль Капоне в Чикаго. Любой американский музыкант может рассказать о городах (включая Нью-Йорк), где ангажементы в центральных ночных клубах и танцевальных залах зависели от рэкетиров. Атмосфера в этих



клубах такая, что ее можно сравнить лишь со средой, где процветает боксерский бизнес. В Европе подобное окружение джазового бизнеса было менее драматичным, но не более близким к нормальной коммерческой этике. Появление стабильной джазовой публики и с нею бизнесменов, бывших афисионадос, несколько улучшило ситуацию. Были бизнесмены, которые подобно Джону Хэммонду в США действовали как открыватели новых талантов, пропагандисты джаза и полезные посредники для целой армии музыкантов без какой-либо выгоды для себя. Но если наихудшие примеры джазовой эксплуатации относятся скорее к окраинам мира джаза, то и в самой его середине осталось еще немало того, что способствует сохранению подозрительности и цинизма музыкантов в отношении тех людей, которые не играют на инструментах, но от «доброй воли» которых зависит каждый исполнитель. Все это можно и нужно изменить, но сделать это нелегко. Музыканту не по себе, если он чувствует, что окружен дураками и мошенниками, ничего не понимающими в музыке, но имеющими право на решение деловых вопросов, ослепительную улыбку бизнесмена, позу для фотографа, от фальшивой сердечности которых зависят его работа, деньги, возобновление контракта и т. п.

Отсюда естественно следует, что столь анархичный бизнес должен иметь некоторые профсоюзные и другие организации для самозащиты. Хотя и несколько удивительно, но такие трудновоспитуемые и неподатливые люди как джазмены создали сильные объединения: American Federation of Musicians of the United States* и British Musical Union, не менее мощные, чем известные организации композиторов, писателей и других артистов. Правда, сами джазмены, представляющие меньшинство внутри джазового бизнеса, сделали гораздо меньше для усиления своего союза, чем презируемые ими музыканты из оркестровых ям и исполнители легкой музыки. А железная рука союза там, где он имеет свои отделения, служит не только для поддержки каждого профессионально организованного члена, но и для навязывания своей воли джазовому бизнесу. Это очевидно. Однако, наряду с известными ограничениями, подобная практика создает и гарантию работы для музыкантов и защищает их права в сфере влияния союза. Иной раз ограничения музыкального союза значительно меняют чуть ли не весь курс развития джаза. Пресловутый запрет на въезд иностранных бэндов в Англию с 1935 по 1956 г., отдельные музыканты-солисты въезжали в страну по линии федерации артистов варьете; или двухлетний запрет на записи со стороны American Federation of Musicians of the United States в 1942–1944 гг., — стали поворотными пунктами в джазовой истории. В обоих случаях создалась весьма благоприятная атмосфера для возрождения традиционного джаза: первый запрет заставил английских музыкантов обратиться к своим собственным ресурсам и источникам, а второй обратил внимание аме-

* American Federation of Musicians of the United States (AFM) — Американская федерация музыкантов США. Профсоюз, основан в 1896 г. Насчитывает 206 тыс. членов (1993 г.), 480 местных отделений.



риканской джазовой публики к многочисленным забытым записям из старых каталогов звукозаписывающих компаний до 1942 г., которые были переизданы. С другой стороны, английский запрет замедлил развитие джаза в Англии, лишив местных музыкантов возможности слушать и играть с американскими джазменами. Гастроли оркестра Каунта Бэйси в 1957 г. сильно стимулировали развитие английского джаза. Американский запрет, в свою очередь, задержал развитие модерн-джаза, поскольку он лишил молодых экспериментаторов возможности делать записи и, следовательно, иметь более широкую аудиторию слушателей вплоть до 1945 г.

Если музыканты сформировали свои союзы и организации, то для бизнесменов была характерна их обычная тенденция к монополии. Но в таком текущем деле, как популярная музыка, монополия редко бывает стабильной. Звукозаписывающие компании всегда были небольшой и наиболее прочной группой в этом отношении, хотя и здесь не обходилось без конкуренции. Дело в том, что если продукция любых звукозаписывающих фирм может быть легко проконтролирована ведущей компанией, то продукцию отдельных удачливых артистов такому контролю подвергнуть нельзя. Нет никакой гарантии, что какой-то неизвестный певец или бэнд, записанный мелким антрепренером и переданный в эфир с комментариями популярного диск-жокея, не станет тут же «гвоздем сезона», что не возникнет новая мода, а солидные компании при этом останутся в стороне, неистово изыскивая новые имена для своих записей. До сих пор успех массовой продукции, связанный со столь непредсказуемыми и изменчивыми предметами потребления, как записи популярных артистов (поп-хит), во многом зависит от интуиции, осведомленности, догадок или просто счастливого случая для антрепренера. Английская фирма «Десса», которая фактически монополизировала хороший джаз в 1950 г., чуть было не осталась на мели в 1958 г. со своим каталогом превосходной, но не популярной теперь музыки. Аналогичным образом джазовые агентства, имевшие в свое время контакты с любым джаз-оркестром, не могут иметь никакой гарантии, что через несколько лет они не рискуют остаться со списком вышедших из моды артистов на руках. Поэтому единственной безопасной формой монополии в джазовом бизнесе является монополия ангажирования артистов и оркестров для гастрольных поездок. Такие ангажементные агентства осуществляют наиболее продолжительный контроль в джазовом бизнесе. Например, весь международный обмен джаз-оркестрами между Англией и США, начиная с 1956 г., контролировался двумя английскими агентствами в тесном контакте с американскими менеджерами.

За исключением грамзаписей, весь этот бизнес является столь текучим и требует столь небольших предварительных капиталовложений, что подобные монополистические тенденции вносят сравнительно малые различия в общую картину, которая является все той же старинной конкуренцией не на жизнь, а на смерть. Можно сказать, что джаз и поп-музыка — это одна из



последних границ частного предпринимательства в наше время. На этих ритмических волнах пираты старого типа еще могут вести свои корабли как джентльмены удачи, всячески стараясь перехитрить друг друга или дать взятку, проворно поворачивая руль через водовороты ангажирования, издательского дела, студий записи и пр. Это все еще тот мир, в котором находчивый человек, обладающий достаточной изворотливостью, может проложить себе путь к успеху. И до тех пор, пока издержки производства какой-либо популярной песни будут достаточно низкими, джунгли бизнеса будут продолжать цвести, а по ним в поисках добычи будут продолжать бродить пантеры, которые наслаждаются убийством больше, нежели самой пищей.

Остается один важный вопрос: какой эффект оказывает эта паутина бизнеса на джаз? Ответ будет таков: очень сильный эффект. Это легко видеть на примере простых и долгоиграющих грамзаписей, без которых стилистическая эволюция джаза была бы попросту немислима. Для этого вида музыки грампластинка всегда была и есть тем, чем является картинная галерея для художника и книга для писателя, а именно существенным и необходимым средством профессионального образования. Вплоть до сегодняшнего дня большинство любителей джаза во все странах узнают и изучают джаз по пластинкам, а музыканты выбирают свой стиль и самостоятельно обучаются, прослушивая лучшие образцы записей. Причем это относится не только к определенной стилистической имитации наподобие новоорлеанского возрождения. Образовательное значение пластинок является поистине универсальным. В противном случае развитие джаза было бы ограничено отдельными группами профессиональных исполнителей или городами, где всегда был хороший джаз. Это можно доказать на примере первоначальных узких границ распространения модерн-джаза в середине Второй мировой войны, когда сессии записи были временно прерваны на пару лет. Если трубачи Лондона или Токио находились под влиянием Армстронга, а саксофонисты — Паркера, то это происходило только благодаря записям этих великих мастеров джаза на пластинках.

Грампластинки сделали возможным постоянное тиражирование разнообразного и экспериментального джаза в гораздо большей степени, чем это было бы возможно с помощью других звукозаписывающих средств. Регулярные популярные или джазовые оркестры имели свои стили и репертуар, что оставляло мало места для развития и нововведений. Даже Пол Уайтмен и Тед Льюис в 20-е гг., каковы бы ни были их личные симпатии к хот-джазу, имели не больше шансов играть его официально, чем играть симфонии. Их публика не пришла бы к ним за этим. В джаз-оркестре существуют аналогичные проблемы: истинный боппер в новоорлеанском составе и страстный исполнитель диксиленда в группе модернистов могут реализовать свой творческий потенциал только на джем-сейшн. Милт Джексон должен играть в стиле «Modern Jazz Quartet», когда работает с ним, хочет ли он того или нет. Хамфри Литтлтон, у которого хватило смелости изменить стиль своего бэнда от



традиционного к среднему периоду джаза, был вовлечен в бесконечную полемику со своей бывшей публикой, которая расценивала эту перемену как предательство и измену. Но любая сессия записи со сборным бэндом или со случайными исполнителями, играющими в других составах, способна заполнить эту брешь. Такие студийные составы значительно ускорили развитие джаза, свидетельством тому группы Армстронга «Hot Five» и «Hot Seven» конца 20-х гг. Студийные записи гарантировали публике, что джазовые исполнители, повязанные работой в клубах или коммерческих бэндах, могут быть услышаны ею на пластинках. Во время депрессии 1929–1934 гг. история записанного джаза ограничивалась именно такими студийными группами, собираемыми время от времени, подобно английскому оркестру Спайка Хьюза в 1933 г. В 30-х гг. большое значение сыграли группы, собираемые для записей под руководством Бенни Гудмана (трио, квартеты и т. д.). В период раннего боба судьба новой музыки во многом зависела от подобных студийных или клубных групп. Любитель джаза должен обратить на них внимание не только как ценитель джазовой музыки, но и как гражданин, потому что именно в студиях впервые началась борьба с дискриминацией негров благодаря смелости и инициативе таких людей, как Эдди Кондон в 20-х гг., Джон Хэммонд и Бенни Гудман в 30-х гг.

С коммерческой точки зрения записи оказали на джаз следующее влияние: они привели к появлению особой музыкальной формы джазовой композиции, а именно трехминутной миниатюры. Вплоть до конца 40-х гг. старая 78-оборотная пластинка с трехминутным временем проигрывания представляла единственный носитель джаза, так как более длинные пьесы, требовавшие смены пластинок и нарушения непрерывности звучания, были неудобны и для прослушивания, и для танцев. К тому же это был наиболее дешевый и выгодный способ тиражирования. Однако три минуты — это недостаточное время для джаза. Даже танец продолжается где-то около десяти минут, а живое, творческое джазовое исполнение может длиться и более 20 минут. Но поскольку более четверти века джазовые исполнения должны были ограничиваться трехминутным пределом, музыканты обязаны были соблюдать четкую, плотную и сжатую форму композиций. И они делали это с необычайным успехом. Покойный Констант Ламберт был совершенно прав, утверждая, что ни один классический композитор не мог бы соревноваться с Дюком Эллингтоном в пределах трехминутной длительности композиции. Но стоит прослушать любую хорошую джазовую запись на 78-оборотной пластинке тех лет, чтобы убедиться, что и другие джазмены были не менее способными в этом отношении: Луи Армстронг, Джелли Ролл Мортон, Каунт Бэйси, Сидней Беше и др. Записи, ограниченные тремя минутами, имели и свои преимущества, современные долгоиграющие пластинки показывают, что нередко джазмены, предоставленные самим себе, склонны ударяться в бесконечные монологи, снижая тем самым композиционное качество записи. Но какими бы ни были преимущества и неудобства этой трехминутной «смирительной ру-



башки», все это является иллюстрацией результатов технологического и коммерческого влияния на музыку джаза.

Более общие аспекты воздействия структуры джазового бизнеса на музыку описать несколько труднее. Самый простой путь решения этой задачи — рассмотреть все составляющие джазовой музыки, а именно: проблему музыкального образования, проблему стиля и репертуара, а также проблему музыкального творчества.

Джазовый бизнес включает распределение человеческих ресурсов, т. е. музыкантов. Как и в любом шоу-бизнесе, при этом предполагается, что на сцене должны появляться те музыканты, которых можно продать публике. В джазе никогда не существовало ничего, подобного консерваториям или классическим балетным школам. Музыканты получали первоначальное элементарное образование как самоучки и так называемое высшее образование, играя вместе с другими музыкантами. Поэтому «производство» первоклассных, зрелых музыкантов всегда зависело от существования коммерческих бэндов, которые можно назвать своего рода «образовательными учреждениями».

Рассмотрим, например, карьеру тромбониста Вика Дикенсона — универсального джазмена, пользующегося широкой известностью и признанием, сочетающего превосходную технику с подлинным джазовым чувством, демонстрирующего их в комбо или сессии, пригласить в оркестр которого считает за честь любой бэнд-лидер. Его нельзя считать гением, но это музыкант, без которого джаз не мог бы процветать так же, как и театр без одного из своих первоклассных характерных актеров. Дикенсон родился в 1906 г., в возрасте 16 лет начал играть профессионально. Он получал свое образование в оркестрах Зака Уайта, Бланша Коллоуэя, Бенни Моутена и Клода Хопкинса. В 40-х гг. Дикенсон создал себе имя талантливого музыканта, и с тех пор демонстрировал свой широкий стилистический диапазон в малых составах, студийных бэндах, на многочисленных сессиях, вызывая восхищение у джазовых музыкантов всех стилей.

Посмотрим на путь молодого европейского музыканта, прошедшего через все джазовое движение, и путь молодого американского музыканта, пришедшего в джаз сегодня. Молодой европеец, если он встретился с джазовой музыкой сразу после 1945 г., играл перед сложившейся джазовой аудиторией в традиционном оркестре, состоящем из таких же, как он сам, молодых музыкантов, изучавших джаз по записям, копируя старых исполнителей. Ему редко приходилось играть рядом с джазменами высокого класса. Ему удалось избежать как рутины, так и воспитательной ценности репетиций, чтения с листа и прочей однообразной работы в танцевальных биг-бэндах 30-х гг., хотя старые музыканты, поработавшие в них, обычно получали достаточно серьезную техническую подготовку. Поэтому неудивительно, что число талантливых европейских джазовых исполнителей увеличивалось медленнее, чем это могло быть, если бы они стремились к профессионализму, имея предварительную техническую подготовку.



Молодой американский музыкант сегодня страдает от иных причин. Биг-бэнды, которые в течение 30-х гг. были основной музыкальной школой для джазменов, утратили свое значение. Там и только там могли они научиться тем необычайным качествам, которые делали, например, оркестр Каунта Бэйси столь динамичным по своему звучанию. Ибо и работа в малых группах и соревнования на джем-сейшн были естественным следствием джазового образования в биг-бэнде за неимением других школ; если же они и давали образование музыканту, то на самом высоком уровне. Музыкант должен был быть уже достаточно хорош, чтобы стать еще лучше, работая в малой группе. Норман Грэнц, который как-то делился со мной своими мыслями по этому поводу, заходит еще дальше, утверждая, что ни один исполнитель, родившийся после 1940 г., не может считаться именно по этой причине полноценно образованным. Я не думаю, что такой пессимизм допустим. Биг-бэнды могут вернуться, либо постепенно может развиваться другая форма обучения технике игры. Ясно одно, что производство первоклассных музыкантов зависит от коммерческих составляющих джаза.

Сейчас обратимся к обсуждению проблем стиля, репертуара и творчества. Главное здесь заключается в том, что хороший джаз требует особой аудитории, которая не всегда у него есть. Если исполнители и публика заодно, как в классические времена Нового Орлеана, то тут не возникает никакой проблемы. Если же этого нет, то исполнитель требует минимального внимания от публики: танцы, аплодисменты, реакция зала, шум, общая атмосфера, играя для собственного удовольствия или занимаясь музыкальными экспериментами. Однако сегодня коммерческая публика значительно выросла, и ей требуется джаз именно как джаз, поэтому исполнители обязаны играть перед ней в своих характерных, индивидуальных стилях даже в том случае, если им захочется играть по-другому. Их осаждают просьбами исполнить одни и те же знаменитые номера, и они вынуждены повторять набор стандартов, пока вконец не устанут от них. Нельзя много сказать в защиту популярных баллад, но они все время меняются, поэтому и репертуар Тин Пэн Элли постоянно дает музыканту возможность выбора нового материала: темы, которые он при исполнении может превратить в нечто интересное. Джазовый стиль и джазовый репертуар, привязанные к исполнителю джазовой публикой, настолько же ограничивают и связывают музыканта, как и настойчивые публичные требования исполнять Грига или Чайковского слушателей симфонических оркестров.

Что еще хуже и противоречит всякой логике, так это то, что джазовая публика настаивает на невозможных достижениях спонтанного творчества по заказу. Каждый джазовый музыкант превращается в своего рода поэта-лауреата, который гарантирует написание соответствующих стихов или од по определенным датам и поводам. Самый верный способ превратить творчество в рутину — объявить о том, что оно будет иметь место каждый вечер меж-



ду 8-ю и 12-ю часами в определенном заведении или зале. Это уже само по себе несерьезно, ибо, если уж на то пошло, музыкант может довольно легко выдать подобную рутину за спонтанное творчество, начав играть достаточно громко под неистовый аккомпанемент ударных в небольшом помещении, переведа качество исполнения в звуковой, количественный объем, «джаз в децибелах», перефразируя Андрэ Одэра. Музыкант может поступить именно таким образом, а потом спокойно повернуться и уйти, отправиться играть для собственного удовольствия на джем-сейшн в какой-нибудь ночной клуб. Тем не менее, неправильная оценка джазовой аудиторией импровизации и творчества музыканта в рабочие часы создает определенное внешнее влияние на самого музыканта. Он может потерять интерес к джазовому творчеству, к своему дальнейшему росту как исполнитель, полностью погрузиться в тщательно отрепетированный, аранжированный джаз. Такая тенденция прослеживается у многих джазменов. Или же он может настолько привыкнуть к рутине музыкального исполнения в рабочие часы, что будет прибегать к штампам даже в то время, когда он действительно может или должен импровизировать.

Возросший объем джазовой продукции, исполняющийся и записывающийся для удовлетворения существующего спроса, просто усиливает эти проблемы, особенно в части записей. В конце концов, сессии записей «Hot Five» и «Hot Seven» Луи Армстронга, давшие миру джаза множество шедевров, состоят из тридцати пластинок, записанных за двенадцать сессий, продолжавшихся с перерывами около четырех лет. Совсем недавно за один год в Англии было издано пятьдесят записей Армстронга, сделанных в 1955 г. Трубач Руби Брафф записал по меньшей мере сорок композиций за март – октябрь 1955 г. Эти сравнительные цифры, взятые из «Джазовой дискографии» 1956 г., говорят сами за себя. Я не утверждаю, конечно, что такое джазовое перепроизводство обязательно тиражирует плохой джаз. Записи хорошего профессионала всегда остаются на хорошем уровне. Но хороший уровень музыкантов, играющих штампы, является лишь средством существования за счет джаза. Природа джазовой музыки ставит музыкантов в зависимость от настроения, вдохновения, комбинации окружающих условий, которые превращают их повседневную рутину в радость творчества.

Все эти замечания направлены не на то, чтобы показать, что сущность джаза как музыки не может быть отделена от его коммерческих основ. Если джаз когда-либо примет стандартные, композиционные и исполнительские формы, когда он перестанет быть тем джазом, который мы сейчас знаем, то он сможет избежать всех перечисленных трудностей. Тогда у джаза будет проблем не больше, чем у современного симфонического оркестра, продающего известный и качественный товар, с постоянным и почти неизменным спросом. Репертуар, исполняемый в концертных залах, может быть более ограниченным, но вне этих границ музыканты могут играть то, что они считают



хорошей музыкой. Джазовая музыка, создающаяся во время исполнения, умирает сразу же, как только она стандартизируется, а также и потому, что сама музыка джаза постоянно изменяется и развивается. Джазовый исполнитель может примириться с исполнением стандартного репертуара в рабочее время, поскольку это есть его бизнес как профессионального представителя мира развлечений, и при этом он будет так же получать удовольствие от своего исполнения. Но джазовый исполнитель располагает возможностью играть, как он сам желает, помимо своей основной работы. Здесь публика тоже может его услышать, хотя при этом музыкант не играет для нее.

Часть IV. Люди

МУЗЫКАНТЫ

Музыканты и вокалисты — это те люди, которые делают джаз. Исполнитель джаза, музыкант является основой джаза. Поэтому мы должны постараться понять, что же из себя представляют джазовые артисты, мужчины и женщины, что это за люди. Ни одна другая сторона джаза не задокументирована лучше, чем биографии джазовых артистов. Существуют биографические данные по меньшей мере двух-трех тысяч музыкантов, певцов и других представителей мира джаза, изданные в книгах, журналах, энциклопедиях, на конвертах пластинок или в каком-либо еще виде. Хотя там содержится информация о музыкальной карьере в самых подробных деталях, приводятся дискографии, там почти полностью упускаются из вида другие аспекты их жизни. Если мы не знаем лично музыканта, о котором идет речь, то из этих трудов мы не поймем, был ли он женат, есть ли у него дети и т. п. Реальная биографическая информация о социальном происхождении музыкантов настолько же случайна и бессистемна, насколько мелочна и дотошна приводимая информация об их географическом происхождении. Тем не менее, мы знаем достаточно, чтобы восстановить портреты как цветных, так и белых музыкантов даже в малоизвестные периоды развития джаза. Не следует принимать во внимание разницу в цвете кожи, поскольку джазовый музыкант в нашем мире — это некая общая личность, облик которой не зависит от цвета кожи, хотя социальное происхождение белых и черных артистов весьма различно, по крайней мере, так было на ранней стадии развития джаза. Правда, черный и белый музыкант в своем обществе играют совершенно разную роль. Поэтому Луи Армстронг, подобно Джо Луису или Рэю Робинсону, смог стать своеобразным символом и героем Гарлема. Белый джазмен был символом или героем разве что небольшой группы молодых мятежников.

Давайте вначале рассмотрим портрет цветного музыканта. Наиболее очевидным и доминирующим фактором во времена раннего джаза было то,



что джаз был музыкой бедных людей, нереспектабельной музыкой. В начале века семья солидного проповедника с Юга, каким был отец У. К. Хэнди, была так же шокирована мыслью о том, что их сын станет музыкантом, как и семья любого белого из средних классов общества (например, Бикса Байдербека). В южных деревнях и городах существовала строгая линия раздела между религиозной (благочестивой) и мирской (светской) музыкой. Верующие люди пели госпел-сонг и отвергали с ужасом и отвращением всякие дьявольские мелодии наподобие блюзов. То, что современный любитель джаза сделал рабочие песни и спиричуэл частью джазового репертуара, является одной из многих «ироний судьбы» этих песен. Некоторые набожные артисты и сейчас не разделяют это мнение, как например, Махелия Джексон упорно отказывается петь иначе, чем во славу Господа, за исключением воскресных дней.

Разумеется, барьеры против джаза всегда были менее высокими в негритянской среде, чем среди белых. По сравнению с непреодолимым барьером, связанным с цветом кожи в стране расовой дискриминации, все другие казались невысокими и незначительными. Вплоть до сего дня существует немного возможностей, открытых перед американскими неграми для достижения богатства, славы и высокого социального положения в обществе. Поэтому даже столь плебейский путь, как исполнение джаза, не отвергается ими, тем более, что давно уже общепризнан факт, что мир развлечений для бедных более равноправен, чем культура богатых. В наше время, когда смешанные оркестры с цветным бэнд-лидером стали обычным явлением в джазе, едва ли можно назвать хотя бы одного известного дирижера американского симфонического оркестра или руководителя камерного ансамбля из цветных музыкантов. Поэтому естественно, что с самого начала многие негры из средних классов пришли именно в джаз. Конечно, среди музыкантов, которые придавали особое значение музыкальному или общему образованию (композиторы, аранжировщики, бэнд-лидеры), негры из средних классов играли непропорционально большую роль почти с самого начала. Подавляющее большинство ведущих джазовых композиторов-аранжировщиков (Уильям Хэнди, Бенни Картер, Джелли Ролл Мортон, Дон Рэдмен, Дюк Эллингтон, Сай Оливер) и многие лидеры первых знаменитых негритянских биг-бэндов (Флетчер Хэндерсон, Дюк Эллингтон, Дон Рэдмен, Джимми Лансфорд, Каунт Бэйси) происходили именно из средних классов негритянского общества. Так, Хэндерсон и Лансфорд имели университетское образование, что дало им возможность быстро войти в элиту цветных американцев того времени. Все это составляет заметный контраст по отношению к лидерам знаменитых белых джазовых биг-бэндов, их социальное происхождение гораздо ниже. Например, братья Дорси — выходцы с пенсильванских рудников; Бен Поллак и Бенни Гудман — из чикагского района трущоб; Гарри Джеймс — сын цирковых артистов; Гленн Миллер, Вуди Герман, Тед Льюис и Пол Уайтмен не могли похвастать происхождением из зажиточных семей. Белые «аналоги» Эллингтона или Хэндерсона (по социальному происхожде-



нию) сделали другие, более открытые для них карьеры, чем руководство биг-бэндом.

Но в целом ранний джаз был музыкой бедных людей, музыкой из традиционных шоу, социальный статус слушателей которых был не намного выше статуса бродяг. Однако даже среди негритянских бедняков существовали некоторые различия. Инструменталисты, помимо пианистов и гитаристов, имели не столь низкое происхождение, как блюзовые певцы и исполнители блюза вообще, которые были яркими представителями наиболее нищей, угнетаемой части негритянского населения. Босоногий сельский исполнитель блюзов, гитарист Лидбелли был привычно презираем даже бедными уличными музыкантами Нового Орлеана, из-за этого он и не любил Новый Орлеан. Слепой человек на углу, поющий «Beel Street Blues», или ребята, которые водили его по дорогам Юга, как ныне знаменитый Джош Уайт, странствующие пианисты с цветистыми прозвищами Пайнтоп Смит, Спэклед Рэд, Криппл Кларенс Лофтон — все они были на краю даже негритянского общества. Не случайно первый блюзовый певец, которого услышал Хэнди в 1903 г., был «худым, разбитым негром, одетым в какие-то лохмотья, пальцы его ног выглядывали из рваных ботинок. Его лицо было отмечено печатью веков. Во время игры он прижимал к струнам гитары свой ножик на манер гавайских музыкантов. Эффект был незабываемым». Неслучайно этот человек пел о том, что «он ушел туда, где Южная пересекает Желтую Собаку», т. е. в Мурхэд (штата Миссисипи), где пересекались железные дороги «Великая Южная» и «Язу Дельта», где была расположена каторжная тюрьма, в которой певец, вероятно, когда-то и сам находился. Впоследствии Хэнди на основе этого блюза создал одну из классических джазовых тем: «Yellow Dog Blues».

Блюзовые певицы, хотя их музыкальный статус был немного выше, чем у мужчин, происходили примерно из того же социального окружения. Если они родились в одной из семей артистов бродячих шоу, как Ма Рэйни, Этель Уотерс и Билли Холидей, то можно было считать, что им повезло. Лишь немногим артисткам удалось выйти в люди из такой ужасающей бедности, как, например, великой Бесси Смит. Изначально общественное положение некоторых из них граничило с проституцией.

За исключением особой группы новоорлеанских цветных, а именно креолов, все местные музыканты-инструменталисты имели довольно скромное социальное происхождение. Они работали каменщиками, плотниками, продавцами и штукатурами, у некоторых из них было свое небольшое дело: угольные, дровяные или овощные лавки. Почти у каждого из них была своя основная, «дневная» профессия, по крайней мере до тех пор, пока они окончательно не стали музыкантами-профессионалами. Кларнетист Альфонс Пику был сыном сигарщика, отданным в подмастерья к жестянщику; Барни Бигарт (кларнет, саксофоны) работал гравировщиком; знаменитый Сидней Беше имел достаточно специальных знаний, чтобы в годы кризиса заняться ремеслом портного. Но креолы, прежде свободные люди, были особой груп-



пой, им не приходилось одновременно зарабатывать на жизнь немusыкальскими занятиями: развозить уголь как Луи Армстронгу или работать в доках как кларнетисту Джорджу Льюису. Поэтому в Новом Орлеане профессиональных креольских музыкантов было не меньше, чем непрофессионалов-негров, во всяком случае, до тех пор, пока на креолах не стала сказываться общая сегрегация. Правда, за пределами Нового Орлеана непрофессиональные музыканты составляли большинство среди первых ранних джазменов.

Таким образом, первые джазовые музыканты принадлежали в основном к неквалифицированному рабочему классу. Музыка являлась для них всем и была единственной отдушиной, а когда они, по тем или иным причинам, не могли играть музыку, они возвращались к своим обычным занятиям, присущим негритянскому рабочему классу. Так, трубач Мат Кэри впоследствии стал почтальоном в Калифорнии, саксофонист Альберт Николас одно время работал в нью-йоркском метро, трубач Нэтти Доминик — сотрудником аэропорта, Кинг Оливер — в игорном доме, а трубач Банк Джонсон в 30-е гг. вернулся в деревню и стал уборщиком сахарного тростника. Они были рабочими людьми и никогда об этом не забывали. Как говорит Джонни Сен-Сир: «Джазовый музыкант был тогда человеком из рабочего класса, он все время находился на открытом воздухе, был здоровым и сильным. У него было достаточно силы, чтобы играть “горячо”, так как для него это был просто отдых. Он получал от этого столько же удовольствия, как и другие люди от танцев». Вероятно, Сен-Сир рисует идеализированную картину старых дней перехода к профессиональному джазу в Новом Орлеане; но в целом социальная ситуация здесь обрисована правильно.

Артист, происходящий из бедняков и играющий для бедных, занимает особое социальное положение. В мире, из которого он вышел и в котором он работает «увеселителем» публики, это не просто способ заработать на жизнь, а намного более важный способ проложить индивидуальный путь среди преступлений, политики, религии, разрывающих этот мир. Любая звезда — это показатель не только достигнутого успеха у публики, но и статус первого гражданина своего народа или страны. Необходимо всегда об этом помнить. Карузо среди неаполитанской бедноты, Мэри Ллойд в лондонском Ист-Энде, Джек Джонсон, Джо Луис или Шугар Рэй Робинсон в Гарлеме, Луи Армстронг в негритянском обществе занимают положение гораздо более выдающееся среди «своего» народа, чем Пикассо или Фонтейн в своем ортодоксальном обществе.

Среди притесняемых, угнетенных людей, какими являются негры и цыгане, «увеселитель» зачастую единственный представитель, который добивается славы и известности. Он становится одним из редких людей, которым удалось избежать проклятия бедности и бесконечной тяжелой работы, хотя бы на время. Средства для достижения этой цели, которые в уважаемом западном обществе со времен Кальвина связаны с экономностью и бережливостью, с систематическим образованием и т. п., не слишком хороши



для тех, кто начинает с нуля, не имея за душой ничего, кроме таланта, энергии, силы или внешних данных. Любое исследование социального происхождения богатых людей или мужчин и женщин с весьма высокими интеллектуальными достижениями показывает исключительную невыгодность того положения, в котором находятся по сути талантливые, но неквалифицированные, неграмотные и на первый взгляд необразованные люди. Так как только в искусстве они могут достичь равного, а порой и превосходящего уровня: ведь если «лучший боец — это голодный боец», то и лучший артист мира развлечений — это тот человек, для которого его искусство является единственно возможным путем, ведущим от нищеты и угнетения к относительной свободе. Но для бедных людей искусство означает коммерческие развлечения, а мир коммерческих развлечений в XIX и начале XX вв. — это работа в «районе увеселений», где находились мюзик-холлы, бордели, ночные клубы, салуны, театры варьете, боксерские залы, агентства и т. д. Это Билл-стрит в Мемфисе, 7-я улица и Ленокс-авеню в Гарлеме, 12-я и 18-я улицы в Канзас-Сити, Монмартр и Большие Бульвары в Париже, Паралело в Барселоне и пр.

Джазовый музыкант был потенциальным королем или герцогом, но его Версаль находился на площади Пигаль, его подданные жили в трущобах, его конкурирующими властителями и пэрами были гангстеры и нечестные политики, профессиональные игроки, женщины легкого поведения, иногда проповедники, мирские или церковные. Он был, конечно, профессионалом и мастером своего дела и, как мы видели, профессионализм и мастерство были важными составляющими его жизни, хотя они неизбежно приводили его в общество людей, работающих по ночам, отделяясь и отдаляясь тем самым от обычных граждан. Но его образ жизни и поведение в равной степени определялись социальным происхождением и социальной ролью в обществе бедных и неимущих.

К примеру, если он зачастую вел богемную жизнь, она не была похожа на стандартную артистическую богему XIX века, которая находилась в самом низу шкалы ценностей средних классов; его «богемная жизнь» была построена по образцу простых, неквалифицированных рабочих. Он не испытывал ужаса от ручного труда, как это было в среде богемы прошлого века. Когда великий музыкант Сидней Беше пострадал от кризиса 30-х гг., он стал портным, а трубач Томми Лэдниер, в каждой ноте которого заключалось больше блюза, чем у кого-либо другого, чистил ботинки. Джазовый музыкант не противопоставляет себя клеркам и лавочникам, одеваясь небрежно и не заботясь о своей внешности. Наоборот, он придает этому большое значение, считая свою одежду символом социального положения, подобно ковбоям, морякам, землекопам и другим рабочим. Если он свободно тратит деньги, то по причине того, что случайный заработок легко тратится, и потому, что его социальное положение в его социуме во многом зависело от его чисто «королевского» поведения. Если он любил делать широкие жесты и усваивал привычки супермена — беспредельный аппетит на женщин и виски, вспыхи-



вость и капризы примадонны и пр., то причиной было не только то, что популярному новоорлеанскому трубачу или блюзовому певцу оказывались легко доступными и женщины, и виски, но и потому, что он должен был жить согласно своей роли, роли звезды, короля бедняков, герцога нищих. Мы видели его окруженного туманом легенды, в лице Бадди Болдена, демонического парикмахера с Франклин-стрит, самого черного из всех чернокожих, настоящего негра, который, как рассказывают, «нашел свой корнет на улице». Согласно легенде, он играл на нем так громко, «что в тихую ночь его можно было услышать за 10 миль». Он не умел прочесть ни одной ноты, а женщины дрались за привилегию нести его корнет. Он был очень падок на вино и женщин. В возрасте 29 лет Болден сошел с ума и провел остаток своей жизни, до 1931 г., в психиатрической больнице.

Мы видим короля бедняков в классическом образе прожигателя жизни и звезды мюзик-холла, каким был Фэтс Уоллер, пианист, начинавший свой день со стакана виски, и пустивший свой талант по ветру. «Я не раз наблюдал, — говорит Луи Армстронг, — как Фэтс только входил в какое-нибудь заведение, все присутствующие восторженно орали, а на каждом лице расцветала восторженная улыбка». Он был лучшим номером любого музыкального шоу, он зарабатывал миллионы и тут же спускал их. «Фэтс был настоящим вулканом, единственным в своем роде человеком», — писал его менеджер Эд Киркби. Он смеялся и плакал громче, он пил и любил больше, он спал меньше, был толще, играл и сочинял музыку лучше, чем любой другой человек. Он умер в возрасте 39 лет в 1943 г. на вершине своей карьеры.

Наконец, что очень важно, джазовому музыканту, особенно вначале, совершенно не было присуще презрение к своей публике. Его прототипом был не Артур Рэмбо, а скорее Иоганн Штраус. Граница между хипстерами* и про-

* Хипстер — «самая спорная в терминологии субкультура. О ее появлении до сих пор идут ожесточенные споры. Одни полагают, что она была изначально черной, другие, что это — полукриминальная белая субкультура, которая и представляет "Разбитое Поколение". Обычно ее относят к концу сороковых годов, но если тщательно ознакомиться с литературой писателей "Разбитого поколения", особенно Уильяма Берроуза и Джека Керуака, то можно проследить ее корни в двадцатых годах. По составу втянутых в орбиту этой субкультуры людей можно с уверенностью сказать — для хипстеризма не было ни расовых границ, ни социальных ограничений. В сороковые все те, кто "не с ними" по тем или иным причинам, мог с полным правом считать себя хипстером. Многие зависело от языка-джайва, того жаргона, по знанию которого хипстеры сразу определяли себе подобных. "Хипстер, — писал в «Джанки» Берроуз, — тот, кто понимает и говорит на джайве, просекает фишку, у кого Есть и кто с Этим". "Хипкультура" зарождается в Нью-Йорке и других крупных городах Америки. Сам мир хипстеров считался весьма сомнительным — то был мир мелких воришек, бродяг и наркоманов, чем-то напоминавший жителей Парижа в описаниях Селина, самодостаточный и безразличный к внешнему миру». (Комментарий сделан на основе книги Алекса Керви «Молодежные субкультуры США и Великобритании с конца 40-х гг. по наши дни».)

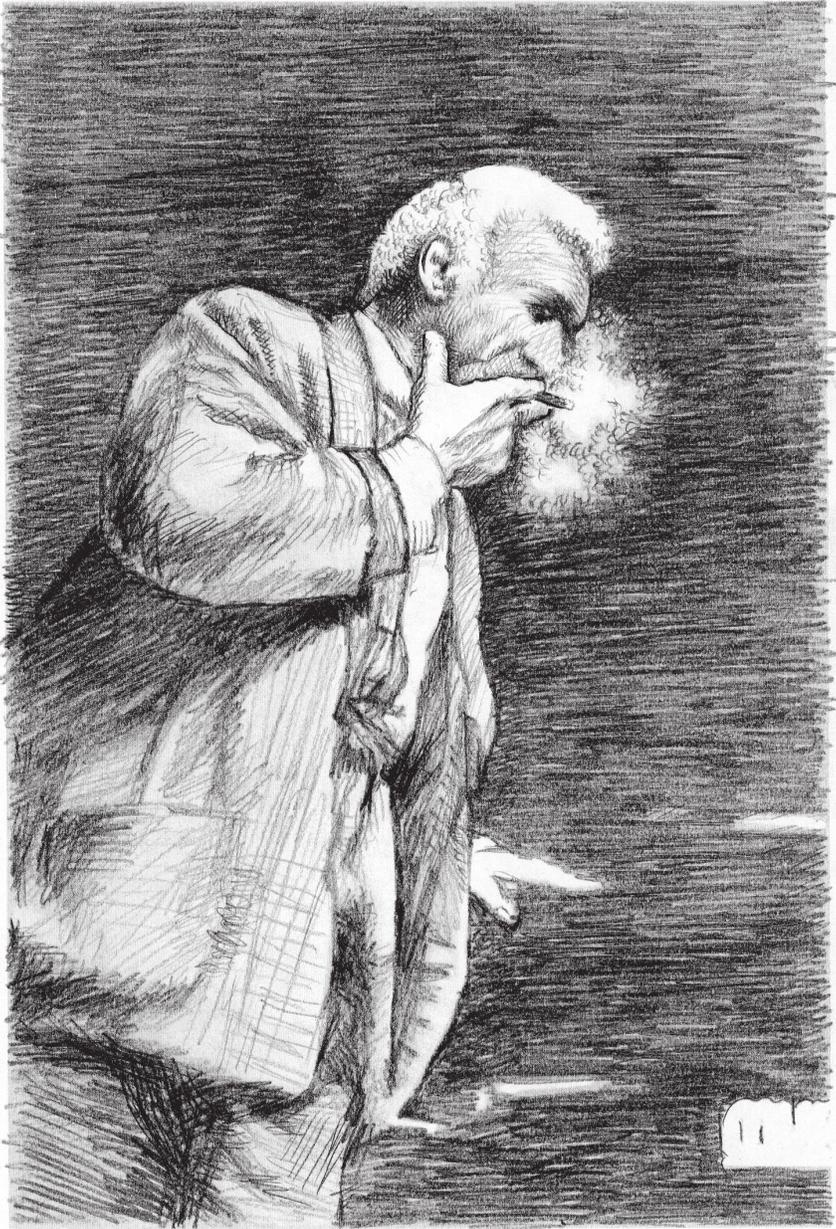


stonародьем (хотя вряд ли эти термины существовали во времена Нового Орлеана) не проходила между артистом и избранным меньшинством, которому нравилась его музыка, с одной стороны и буржуа с другой. Она проходила между артистом и его публикой из числа «незаслуживающих внимания бедняков», с одной стороны, и всем остальным «респектабельным миром», с другой. Это была линия, которая в 90-х гг. прошлого века разделяла артистов мюзик-холла и их поклонников от трезвых нонконформистов из лондонского окружного совета, требовавших прикрыть эти заведения.

Но почему артист может чувствовать себя непонятым публикой? Действительно, публика не всегда способна оценить технические достижения музыканта и скорее аплодирует громкости и эмоциональности, чем музыкальному мастерству. Однако людям нравится джазовая музыка, они танцуют под нее как одержимые, и всегда найдется много таких, которые просят исполнить блюз: от девчонок в дешевых салунах до аудитории в большом театре для цветных. Когда гении Луи Армстронга и Бесси Смит — короля трубачей и императрицы блюза — были признаны как публикой, так и звукозаписывающими компаниями, то для артиста джаза уже не было серьезных оснований чувствовать себя изолированным даже от «респектабельного мира», поскольку уже была создана официальная культурная репутация джазового исполнителя. Но многие из них об этом не слышали или относились к этому безразлично. Некоторых это, наоборот, наполняло горечью. Например, тот же Фэтс Уоллер, музыкант с классическим образованием и превосходной техникой, любимым инструментом которого был орган, на котором он мечтал исполнять произведения И. С. Баха, никогда не имел возможности записаться в этом репертуаре, будучи вынужденным записывать свои и чужие популярные песни.

Заметный разрыв между джазовым музыкантом и публикой начался, пожалуй, уже в 20-е гг. Во всяком случае, есть явные признаки того, что примерно с 1927 г. старая джазовая музыка начала терять свою прежнюю привлекательную силу. Даже негритянские газеты в то время писали, что джаз «сходит на нет». Эта перемена вкусов, о чем более подробно мы говорили ранее, несомненно, сильнее всего сказалась на традиционных артистах: так, Бесси Смит в это время стала вводить в свои старые блюзы некоторые эротические элементы, но даже это не помогло ей сохранить свое прежнее положение на звукозаписывающих студиях, и она была вынуждена вернуться в южную глухомань к тем кочующим шоу, где когда-то начинала свою карьеру. После 1928 г. неважно сложились дела и у великого Кинга Оливера, что сделало историю его последних десяти лет лишь более трогательной и жалкой.

Было бы чистым доктринерством доказывать, что новые музыкальные стили, пользующиеся теперь спросом даже у цветной публики, не являлись джазом, хотя они без всякого сомнения находились под гораздо большим влиянием со стороны стандартов белых коммерческих развлечений. Было бы попросту неверным думать, что большинство джазовых музыкантов относилось безразлично к тому, что им приходится играть до тех пор, пока эта музы-



Мел Уолдрон



ка свинговала и пока у них была возможность поиграть. Множество джазменов по-прежнему чувствовало себя совершенно свободно в этом мире, даже когда им предоставлялось в нем более скромное место. Королями Нового Орлеана были корнетисты, королевами Нэшвилля или Атланты — блюзовые певицы, но королями северных негритянских гетто с их более изысканными вкусами были скорее танцоры из мюзик-холлов, как Билл Робинсон, чемпионы по боксу или бэнд-лидеры. Улица открывала путь на сцену. Но мир музыкантов заметно изменился. Для того, чтобы музыкант мог преуспевать в этих новых условиях, он должен был стать личностью в масштабе мюзик-холлов, как Луи Армстронг и Фэтс Уоллер, или иметь изюминку, привлекательный трюк, как неистовый Кэб Коллоузэй со своими бессмысленными вокализациями типа «хай-де-хо». Даже в обычных бэндах от музыкантов требовалось теперь гораздо больше музыкальных знаний и техники, чем раньше, хотя небольшая их часть могла получить признание публики.

Таким образом, некоторые исполнители из числа менее приспособленных вступали мир, где они могли получить должную оценку лишь у своих коллег, а другие играли для публики, аплодисменты которой часто не относились к делу. Музыкант оставался наедине со своей музыкой. Примечательно, что первые короли инструментального джаза получали короны через публичное одобрение. Ситуация изменилась. Например, Коулмен Хокинс, чье превосходство среди тенористов было бесспорным в течение двух десятилетий, не руководил собственным бэндом вплоть до 1939 г., зарабатывая в 1930-х гг. на жизнь преимущественно в Англии, Голландии и Франции. Ведущий исполнитель джаза был в основном музыкантом для музыкантов или звездой для избранной публики истинных любителей джаза. Сам же джаз существовал и процветал наилучшим образом не там, где его бурно приветствовали, а там, где к нему относились терпимо и оставляли в одиночестве: в закусных барах и ночных клубах. Что же касается какого-нибудь музыканта старого стиля, то он мог надеяться на заработок только в глухих уголках Юга или в беднейших негритянских трущобах Севера.

Поэтому значительная часть джаза стремилась стать музыкой для музыкантов, а джазовый исполнитель еще теснее ограничивал себя рамками особого социального и интеллектуального мира. Именно таковым было его положение, когда белые интеллектуалы в 30-х гг. открыли, что джаз заслуживает лучшей репутации, и когда джаз приобрел широкую известность и популярность среди белой публики.

Здесь мы должны рассмотреть один важный фактор в жизни цветного джазового музыканта, фактор, значение и роль которого постоянно росли — расовые взаимоотношения. Ни один такт современного «цветного» джаза никогда не имел истинного смысла для тех, кто не мог понять реакцию негров на постоянные притеснения и давление со стороны белого общества. Но, как мы знаем, большинство негритянских пионеров джаза никогда открыто не протестовало против социальных условий. Хэнди и Армстронг могли даже



писать и петь о «черномазых негритах» и «угольно-черной маме», как будто они не представляли, что эти слова являются обидными и оскорбительными для любого сознательного негра. Они никогда не «лезли на рожон», так как не хотели вступать в конфликт с белыми. То, что Эл Джонсон мог хорошо зарабатывать, причем гораздо больше, чем Бесси Смит, даже когда она находилась на вершине своей карьеры, было в порядке вещей, как и то, что цветные артисты, игравшие на Юге, мирились с дискриминацией.

Новое поколение, выросшее в северных негритянских гетто или пришедшее с Юга, по два-три десятилетия игравшее джаз на Севере и Западе, а также необычное пробуждение к политической активности всех притесняемых и угнетаемых в Америке времен Рузвельта, внесли новую яркую тональную окраску в джаз — открытое возмущение. Каждая строчка автобиографии «Отец блюза» Хэнди излучала умеренный оптимизм и убежденность в постепенном прогрессе, однако новое поколение негров не обладало таким оптимизмом. Они не избежали дискриминации, хотя лишились установившейся общественной жизни на Юге, о которой даже самые воинственные вспоминают с некоторым сожалением как о «добрых старых временах». Знаменитый блюзовый певец Биг Билл Брунзи после каждой поездки на Север для записи или концерта заявлял, что он вновь вернется на Юг к своему клочку земли в Арканзасе. А неравенство, с которым они сталкивались, было вдвойне переносимо, поскольку теперь музыкант знал, что его музыка, музыка цветного человека, является не просто средством развлечения, а серьезным искусством: теперь многие белые утверждали, что джаз является наиболее оригинальным и важным вкладом Америки в мир музыки.

Интеллектуальных негритянских музыкантов из средних классов в джазе было немного, но, за исключением Дюка Эллингтона, они играли и аранжировали джазовую музыку так, как она к ним приходила, не пытаясь ее интеллектуализировать или превратить в художественную музыку, которая могла бы сравниться с музыкой белых. Это Бенни Картер, Тедди Уилсон, Билли Экстайн и Фэтс Уоллер. Но, примерно с конца 30-х гг., цветной джазовый музыкант становится более честолюбивым, практически и официально стремясь утвердить свое превосходство над белым музыкантом, одновременно стараясь поднять статус своей музыки, конкурируя с белой музыкой на ее собственной почве, тщательно разрабатывая сложные самостоятельные структуры, теоретически и практически совершенствуя их. Джаз, разумеется, еще не мог в достаточном количестве привлечь, особенно в первые годы, молодых интеллектуальных негров, пока новые, претенциозные формы этой музыки не были восприняты сами по себе. Например, «Modern Jazz Quartet», почти все члены которого принадлежали к музыкальной элите, не включал ни одного музыканта, чья карьера началась бы раньше последних военных лет. Тем не менее, тенденция интеллектуализировать джаз и превратить его в авангардную классическую музыку была ясно видна уже с конца 30-х гг.

Побуждающие мотивы этого желания легче всего понять из слов одного молодого негритянского интеллектуала-музыканта из Калифорнии. В интервью



с джазовым критиком И. Э. Берендтом он заявил: «Нам всегда была нужна наша собственная музыка, так как мы не имеем ничего другого. Наши писатели пишут как белые, наши художники рисуют как белые, наши философы думают как белые. Только наши музыканты играют не так, как белые, ибо мы создаем музыку для самих себя. Когда у нас был старый джаз, пришли белые, им понравилось, и они начали нас имитировать. Очень скоро это уже больше не была наша музыка. Сегодня ни один молодой негр не будет сознательно играть диксиленд. Некоторые старики еще занимаются этим, но их не станет слушать ни один цветной парень, так как они играют эту музыку только для белых. Хотя критики до сих пор еще стараются доказать, что не существует никакой черной музыки, но за пятьдесят лет в джазе не было ни одного белого, который принес бы действительно новую идею, может быть за исключением Бикса. Все новые идеи в джазе принадлежали только цветным людям, а белые их имитировали и становились знаменитостями. Что же нам остается делать? Мы должны все время изобретать для себя нечто новое».

Такой «черный расизм» не обязательно является единственной политической позицией революционных молодых музыкантов, он иллюстрирует скорее эмоциональное возмущение, которое сейчас преобладает над зрелыми, лишенными наивности взглядами. Лишь очень немногие цветные джазовые артисты джаза до и после 30-х гг. могли быть связаны с рабочим и коммунистическим движением, но и среди этих немногих не было и нет ни одного пионера модерн-джаза. Необходимо помнить, что все новые джазовые достижения, какими бы абстрактными и формальными они ни были на первый взгляд, выражали определенную политическую позицию. Тот же лозунг «искусство во имя искусства» или, как говорил Диззи Гиллеспи: «Я играю для музыкантов», можно понимать иначе: джаз — это художественная музыка, а не просто развлечение, и мы, негры, требуем внимания к нему как к таковому.

Новый интеллектуализм джазменов находил свое выражение самыми разнообразными способами, иногда довольно неожиданными и удивительными. Например, светский костюм такого нового музыканта не был просто одеждой короля нищих. Это была модная одежда парижской интеллектуальной богемы прошлого века. Униформой боппера середины 40-х гг. были очки в толстой оправе, козлиная бородка, берет, длинный мундштук для сигареты или даже пеньковая трубка. Небрежность и просто неряшливость в одежде стали джазовой модой. Истинный боппер никогда не гладил свой костюм. Чтение книг и знакомство с официальной культурой едва ли были характерны для джазового музыканта прошлых лет, но в новой эпохе это уже считалось ценным качеством джазмена, особенно если он мог сказать как Телонисус Монк: «Нам нравятся Равель, Стравинский, Дебюсси, Прокофьев, Шенберг, ибо в какой-то степени они повлияли на нашу музыку». Это было поколение музыкантов, которые начинали покупать картины Дали и толковать о психоанализе и экзистенциализме.



Роберт Джонсон



Бунт против низкого положения негров проявился в поведении новых музыкантов. Среди некоторых из них, особенно тех, кто пришел в джаз уже после 1950 г., это выражалось в прямом отказе от простых звучаний, от спонтанных эмоций, присущих традиционным музыкантам, и даже от инструментов, которые ранее всегда служили для передачи этих эмоций. Трубы у них звучали так, как будто это были флейты, ударные были сведены до шепота, а духовые инструменты иногда вообще исключались из состава. Музыканты «Modern Jazz Quartet», выступая против прежних традиций, появлялись на концертной площадке в безупречных вечерних костюмах, сухо кланялись в ответ на аплодисменты и сохраняли бесстрастное выражение на лицах. Ни в коем случае не играть подобно актеру из мюзик-холла, не держаться на сцене подобно клоуну, не развлекать публику, не вести себя даже вне сцены подобно джазмену старого стиля, которому после работы не надо ничего, кроме ночного клуба, немного виски и девочек да оркестра, с которым можно было поиграть — таково было их честолюбивое желание.

Другой еще более очевидной формой бунта против своего низкого положения, в котором кроме ведущей группы новых джазменов приняли участие и негры-немузыканты из больших северных городов, был массовый переход в магометанство. Новую музыку исполняли новые магометане — Абдулла ибн Бухайна (Арт Блэки), Сахиб Шихаб (Эдмунд Грегори), Юзеф Латиф (Вильям Эванс), Абдул Хамид (Кенни Дорхэм), Лиакват али Салаам (Кенни Кларк), Мухид Карвим (Руди Пауэлл), Ибраги ибн Исмаил (Уолтер Бишоп), Садик Хаким (А. Д. Торнтон), Алия Рабаи (Дакота Стэйтон) и другие последователи пророка. Большинство новообращенных ограничивалось эпизодическим ношением тюрбана. Но некоторые новые мусульмане изучали Коран в переводе на английский, пробовали даже учить арабский язык и проповедовали Веру. Это был легкий, но неверный путь, и лучше всего о нем высказался Диззи Гиллеспи: «Им причинили столько обиды и боли, что теперь они пытаются найти какой-то выход, чтобы уйти от действительности. Они обратились к Востоку, который оказался последним прибежищем для людей, не знающих, какой путь выбрать».

Позиция новых музыкантов, как и сама их музыка, выражают своеобразную неопределенность в мировоззрении этого бунтующего поколения негритянских интеллектуалов. Хотя по существу их позиция явно политическая, но выражается она абстрактно и формально. Она напрямую связана с черным цветом кожи, но выражается в частичной адаптации клише и моделей, присущих в основном ортодоксальной, т. е. белой культуре.

Парадоксально, но новые музыканты и новая музыка подрывают тот «черный расизм», который они намерены пропагандировать. Негритянский музыкант страстно желает превзойти белых своей цветной музыкой. Честолюбие современного джазмена уже не может быть удовлетворено тем, что его признают человеком, искусно играющим Баха, или композитором классической музыки. Ему необходимо признание как человека, играющего музыку



столь же сложную, как и музыка Баха, но свою собственную, базирующуюся на специфично негритянских основах. В то же самое время его протест, даже когда он пытается выразить его своим переходом к восточной или любой другой не-белой культуре, уводит его еще дальше от специфично негритянских музыкальных идиом старого джаза. От места в традиционной негритянской культуре, которое занимал старый джазмен и благодаря которому он отличался от ортодоксальной, респектабельной культуры белых. Парадокс заключается в том, что негритянский авангардист, бросая более смелый вызов белой культуре, подчиняется и ассимилирует образцы этой культуры. Джазмен Нового Орлеана и Канзас-Сити представлял особую форму искусства, являлся творческим артистом и служил определенной моделью взаимоотношений между искусством и обществом. Музыкант модерн-джаза представляет тот же самый тип авангардной музыки меньшинства, что и его белые коллеги по классическому модернизму где-нибудь в Париже или Нью-Йорке. Он отличается от них так, как, скажем, беспредметник отличается от экспрессиониста в живописи. Таким образом, современный джазмен быстро превращается в фигуру, знакомую каждому, кто следил за ходом истории западных искусств нашего века. Его цвет кожи, специфические традиции культуры его особого мира, из которого он вышел, в конечном счете становятся безотносительными к рассматриваемому вопросу*. С одним единственным исключением. Новый тип джазмена-авангардиста может, конечно, эволюционировать к еще одному варианту современного западного интеллектуала, но при этом нельзя забывать, что он эволюционирует от все того же старого типа изгнанника общества — увеселителя публики. Поразительный факт: все пионеры модерн-джаза являются или являлись джазменами старого, так сказать, «плебейского типа». Диззи Гиллеспи (р. 1917 г.) был одним из девяти детей каменщика в Южной Каролине и прошел через мир биг-бэндов Тедди Хилла, Кэба Коллоуэя. Чарли Паркер (1920–1955 гг.) родился в трущобах Канзас-Сити и прошел потом тот же самый путь в оркестрах Джея МакШэнна, Харлена Леонарда. Ударники Кенни Кларк (р. 1914 г.), Арт Блэйки (р. 1989 г.), Макс Роуч (р. 1925 г.) и Чико Хэмилтон (р. 1921 г.) были самоучками из бедных семей. Чарли Кристиен (1919–1942 г.), революционизировавший гитару в джазе, и трубач Фэтс Наварро (1923–1950 гг.) были провинциальными музыкантами, в Оклахоме и Флориде. Несомненно, некоторым из них удалось получить лучшее воспитание и музыкальное образование, чем джазменам поколения Луи Армстронга, но их нельзя было считать людьми, обязанными консерватории или преимуществам среднего класса негритянского обще-

* В связи с этим вспоминается высказывание И. Ф. Стравинского: «Джаз — это сообщество особого рода и совершенно особый вид музыкального творчества. Когда он приобщается к влияниям современной музыки, он перестает быть джазом, и это плохо. В своих редких лучших образцах — это, конечно, наилучший вид развлекательной музыки в США». (Примеч. пер.)



ства, или даже посторонним влияниям. Но именно в среде таких исполнителей в 1941–1942 гг. началась музыкальная и социальная революция.

Если мы готовы понять это, то мы должны обратить внимание и на другой феномен нового поколения северных негров — на хипстера. Его развитие тесно переплеталось с историей музыканта модерн-джаза. Сейчас существует литература о хипстерах, большую часть которой можно отнести к психоанализу и не без причины, поскольку хипстеры никогда никому не объясняют свое поведение, и мы можем судить о них только по самым внешним признакам, требующих интерпретации. Но хипстер вовсе не психический больной, в этом отношении с ним все в порядке. Он стал появляться в негритянских гетто центральных северных городов где-то перед Второй мировой войной, но, возможно, он существовал в зачаточном состоянии, например, в Гарлеме даже раньше. Во всяком случае, хипстер не принадлежит Югу, наоборот, он скорее может появиться где-нибудь в Сохо или Сан-Диего, или же в парижском районе Сен-Жермен-де-Прэ, одетый в униформу своего братства. Его лицо всегда подобно маске, ибо явное выражение эмоций для него табу. Он разговаривает на своем жаргоне, который трудно понять, и живет для удовольствий: джазовой музыки, секса, марихуаны и любых других стимулирующих средств. Он не как все остальные люди; он вне закона, вне человеческих эмоций, честолюбия, денег, даже вне добра и зла. Он против и белых, и цветных, имеет статус-кво, но он сам не знает, за что. Сегодня мы хорошо знакомы с типом хипстера как негативного, анархического бунтовщика. Старшее поколение встречало его среди послевоенной молодежи 20-х гг. в разных странах. Тогда французские экзистенциалисты дали этому движению его первое название, оформили обычаи. Международные символы этого специфичного мятежа духа теперь известны всем киноактер Джеймс Дин и поэт Томас Дилан.

Писатель Норман Мейлер считает хипстеров радикальным крылом битников и пишет, что «их философия — это беспорядок и бунт, с помощью которых они пытаются сломать доводящие их до удушья нормы протестантской нравственности». Но, несмотря на это сходство, хипстер из Гарлема не был, подобно «потерянному поколению» из Сен-Жермен-де-Прэ, производной от официальной культуры высших классов общества, как доморожденные английские «тедди-бойс» («золотая молодежь»). Она была особым созданием гетто отверженных и чернорабочих. Гарлемский хипстер существовал в некоторых отношениях подобно джазовому музыканту. Его социальные корни были во многом теми же: он ничем не был обязан обществу в смысле воспитания, образования или официального культурного влияния. Как справедливо отмечает Мезз Меззроу в своей книге «Подлинный блюз», хипстер был «способным молодым человеком с честолюбием и претензиями, стремящимся увидеть и услышать все сразу. Так ведет себя бездомный пес, если он не хочет остаться голодным». Его главным достижением был вводящий в заблуждение жаргон, беседа на котором, поскольку беседа была единственным триумфом хипстера, являлась непрерывной виртуозной коллективной имп-



ровизацией и зависела от таланта, быстроты реакции, воображения и словесной храбрости. Никто из непосвященных не мог бы поддерживать этот разговор, даже если бы он выучил наизусть весь запас слов хипстеров, точно так же, как никто не был способен играть подобно Армстронгу или Паркеру даже с помощью самой усердной имитации. Экспрессия хипстера была пронизана физиогномикой, а всякий, кто нуждался в малейшем разъяснении какого-нибудь загадочного жеста или высказывания, был по их определению жлобом. Подобно современному им джазу бибоп, только в словесной форме, беседа хипстеров представляла вариации на тему и набор ритмов. Ведь и в боге каждый, кто не знал, что исполняемая тема извлечена из гармоний совсем другой, неупомянутой при этом мелодии, также рисковал стать объектом презрения и насмешек.

Меззроу вполне справедливо полагает, что хипстеры были более настойчивы и амбициозны, чем другие представители старого Юга. Каждый хипстер по-своему стремился достичь статуса настоящего белого человека, профессионала и интеллектуала, хотя во многом эта цель была недостижимой для парня из гетто без денег и образования, без самых необходимых основ и традиций. Вероятно, именно поэтому единственными людьми, которые более или менее могли понять хипстеров, были джазовые музыканты. Во всяком случае, хипстеры, появившиеся в послевоенные 40-е гг., отличались от братства, описанного Меззроу в 30-е гг. Послевоенный хипстер являлся общественным аутсайдером. Не имея возможности изменить своего низкого положения в обществе, он старался отделиться от него. Хипстер теперь не жил в своем мире, а бежал из него в мир музыки боп, которую другие не смогли понять; в мир марихуаны и прочих удовольствий, во имя которых он жил и которые «простые смертные» не могли почувствовать. Он мог прокормиться бродяжничеством, мелким воровством, поскольку хипстер не столько действует, сколько просто существует. Даже жаргон служил исключительно для того, чтобы отделить его от всего остального мира. Только две вещи оставались от его прежнего «Я»: полный отказ приспособиться к официальной культуре и яростное отстаивание неприкосновенности своих собственных стандартов и предпочтений.

Существуют и другие элементы, характеризующие хипстера, которые подробно рассматриваются в литературе по психологии. Молодой честолюбивый парень из трущоб большого города, представитель второго поколения негритянских эмигрантов Севера, является человеком вдвойне без корней, потерявшим хотя и подчиненное, но вполне определенное положение новоорлеанского парня из низших слоев своего негритянского общества. Неосознанная направленность хипстеров против простонародья вызвана, в частности, желанием принадлежать хоть к какому-то, не имеющему социальных корней, но своему обществу. Так как хипстер находится в обособленном положении социально и индивидуально, независимо от того, повезет ему в жизни или он потерпит крах. Нетрудно заметить, как молодые, революционные



музыканты джаза легко вписываются в общую среду хипстеров, поскольку последние такие же выходцы из негритянских гетто, интеллектуалы или артисты, как и сами джазмены, только менее удачливые. Образ жизни и поведение молодых джазовых бунтовщиков, шокирующие не только посторонних, но и джазменов старшего поколения, мало чем отличаются от манер и привычек хипстеров. Отказ от общепринятого среди музыкантов обычая, который обязывает солиста, заканчивающего свой квадрат, кивнуть следующему музыканту, чтобы дать ему возможность подготовиться и вступить вовремя; показная скука, с которой исполняются самые радикальные музыкальные новшества; привычка играть, повернувшись спиной к публике, уходить со сцены после своего соло и т. п. Если идеал старого музыканта был социально ориентирован, то новые идеалы создавались вне связи с окружающим миром и независимо от него. Нет сомнений, что наркотики гораздо шире распространены среди модернистов, чем это было среди любой другой предыдущей группы джазменов. Разумеется, что главную роль здесь играет не тот или иной джазовый стиль или его история, а само время.

Если взять, например, Чарли Паркера из числа таких «одиноких волков» современной романтической культуры, то при жизни он не добился большого успеха и славы, как после смерти. Как и другие модернисты, Паркер был совершенно неспособен взаимодействовать с социумом, и для него было принуждением играть то, что должно быть сыграно перед этим миром. Артист становился подобен зверю, заключенному в клетку, так как общество становилось для него тюрьмой.

С самых ранних дней джазовой революции ее наиболее резкие черты сразу же начали смягчаться. И в наши дни есть немало молодых музыкантов, которые, приходя на джазовую сцену, считают себя новым авангардом среди ортодоксальных артистов. Пионер бопа Диззи Гиллеспи теперь нередко участвует в официальных культурных поездках и других гастрольных мероприятиях, организуемых Госдепартаментом США. Тромбонист Джей Джей Джонсон, работавший с Гиллеспи, тоже сейчас далек от того времени, когда он был вынужден зарабатывать себе на жизнь в должности инспектора на фабрике Сперри (1952–1954 гг.), играя джаз лишь в свободное время. Критик классической музыки из «Sunday Times» написал рецензию на концерт «Modern Jazz Quartet», что вызвало немало противоречивых толков среди читателей этого журнала. Джазовым революционерам этого поколения потребовалось гораздо меньше времени, чтобы добиться официального признания, чем Бенни Картеру или Дики Уэллсу для того, чтобы завоевать статус серьезных артистов у широкой аудитории. И, тем не менее, нельзя зачеркнуть сделанное этой джазовой революцией прежде всего потому, что сегодняшний молодой джазмен и в социальном, и в индивидуальном плане отличается не только от Армстронга и Смит, но даже и от Уоллера и Хэмптона.

Нет оснований подробно обсуждать положение белого музыканта в Америке. В известном смысле, исполняя джазовую музыку и заранее зная, что



она не будет правильно понята публикой, он с самого начала был аутсайдером. Меззроу в своей книге вспоминает, как знаменитый чикагский кларнетист Фрэнк Тешемахер говорил: «Вы выбиваетесь из сил, пытаетесь создать хорошую новую музыку для других людей, а они смотрят на вас как на чумного, словно вы предлагаете им проказу вместо искусства. Когда же мы сможем зарабатывать себе на жизнь, играя хот-джаз?». Вопрос был чисто риторическим. Чикагские музыканты отлично знали с того самого момента, как они начали имитировать цветных исполнителей, что эту музыку нельзя продать белой публике, танцующей под джаз в 20-е гг. Больше, на что они могли надеяться, это выступления на танцах в колледжах; или же в ночных клубах, где менеджер и посетители не обращали особого внимания на звуки, доносившиеся со сцены, пока они были достаточно громкими; или же, наконец, делать время от времени записи на пластинки. Если же они хотели зарабатывать себе на жизнь музыкой, по крайней мере, после 1927–1928 гг., то им приходилось играть в популярных свит-оркестрах. Молодой белый музыкант, не идущий на компромиссы, сталкивался с проблемой оказаться в положении непонятого и изолированного от общества артиста с начала своей карьеры. Действительно, кто знает, сколько их отказалось от сомнительной перспективы стать джазменом, ибо джаз был их личным миром, в котором не находилось места ни их отцам, ни друзьям? Джаз был для них формой протеста против старшего поколения, против стопроцентного американского времени «просперити»* до 1929 г. Социолог Хауард Бекер в 1951 г. описал группу таких молодых белых джазменов в Чикаго эпохи кул-джаза, но его описание с незначительными изменениями полностью применимо и к белым джазменам 20-х гг., поскольку все они были сыновьями зажиточных американцев, представителей средних классов. Они протестовали, абсолютно и полностью, против всех проявлений американского образа жизни, играя джаз, встречаясь только с музыкантами и девушками из ночных клубов, с жадностью набрасываясь на учение экзистенциалистов и другие философии антибуржуазного направления. Ни одно поколение белых джазменов не обходилось без мятежников, без образа романтического артиста, сгубившего свою жизнь: Бикса Байдербека в 20-х, Банни Беригена в 30-х гг.

Классический белый джазмен, облик которого, согласно Эрнесту Хемингуэю или Скотту Фитцджералду, был немислим без бутылки виски, острого словца и джем-сейшн, являлся добровольным изгнанником из буржуазного мира. Существовал также тип неклассического белого джазмена, чье положение было во многом похоже на положение негритянского музыканта. По своей профессии он был исполнителем популярной музыки в мире развлечений и совсем не обязательно отверженным. Таковым было, например, положение первых белых музыкантов из Нового Орлеана, которые вышли из та-

* Просперити — время, потраченное рядовым американцем на создание своего благополучия, карьеры и финансовой независимости.



кой же социальной среды, как сицилийские эмигранты. Их социальный статус в условиях старого Юга был не намного выше, чем у негров, во всяком случае их тоже иногда линчевали. Среди таких музыкантов итальянского происхождения в белом новоорлеанском джазе (диксиленде) нам известны Ник ЛаРокка и Тони Сбарбаро, Шарки Бонано и Лайон Рапполо, братья Лойякано и др. Трубач Уинги Маннон, дитя новоорлеанских трущоб и сосед молодого Армстронга, играл джаз подобно Луи, работал со многими музыкантами Дельты, позднее перебрался в Чикаго, Нью-Йорк и на Западное побережье, зарабатывая на жизнь как комический персонаж и трубач.

На Юге ли, на Севере ли, но истинный тип профессионального музыканта, казалось, уже многое потерял от искреннего пуризма былого джазмена-изгнанника. К примеру, Джордж Брунис, великолепный новоорлеанский тромбонист, чувствовал себя весьма неплохо на доходном месте в ужасном оркестре Теда Льюиса с 1923 по 1935 г., где ему не раз приходилось играть ногой на кулисе своего инструмента. Ударник Рэй Бодук, еще один неплохой белый профессионал из Нового Орлеана, с 1926 по 1942 г. играл у Бена Поллака и Боба Кросби, окончательно отказавшись от работы в свободных малых составах. Однако, как мы знаем, экономика джазового бизнеса такова, что случайная работа просто неизбежна независимо от вкусов или принуждения музыканта, и многие белые джазмены, особенно те, кто начинал в бурные 20-е гг., когда в такой работе не было недостатка, часто делали на этом весьма необычную и успешную карьеру.

В Европе до 30–40-х гг. ни один музыкант не мог заработать карманных денег джазовой игрой. В социальном отношении, по крайней мере в Англии, он, как правило, происходил из музыкальной семьи или среды, связанной с шоу-бизнесом, или из рабочего класса. Причем влияние последнего было достаточно сильным благодаря тому, что первой школой, в которой музыкант обычно начинал изучение своей будущей профессии, были духовые оркестры, гражданские и военные, любительские и профессиональные, бывшие долгое время неотъемлемой частью социальной жизни английского рабочего класса. Именно в них начиналась карьера многих музыкантов из английских танцевальных оркестров (см. книгу Рассела и Эллиота «Движение духовых оркестров», Лондон, 1936 г.).

Эти люди не были обязательно джазовыми исполнителями, а их контакт с джазом скорее всего происходил через гастролирующих джазменов, певцов и музыкантов посредством неизбежного влияния джаза на популярную музыку, которую они должны были играть. Однообразная работа в танцевальных оркестрах настолько им надоедала, что они, вполне возможно, обращались к джазу, как средству творческого отдыха от рутины. Ранние музыканты, приходившие к настоящему джазу, должны были приспособиваться к окружающей их музыкальной среде, поскольку это был единственный способ заработать на жизнь исполнением, хотя и нерегулярно, своей музыки. Поэтому профессия музыканта танцевального оркестра была первым «инку-



батором» европейского джаза, благодаря ей в Европе появились свои первые джазмены-профессионалы. Например, оркестр Джека Хилтона, не пользовавшийся особой популярностью среди пуристов, которых раздражало стремление лидера играть джаз в 20-е гг., не только явился прибежищем для некоторых настоящих джазменов, но и оказывал им всяческую поддержку и одобрение, предоставлял работу и т. п. У Хилтона играли трубач Филипп Брюн, саксофонист Андре Экьян, два французских джазмена, а в 1934 г. он пригласил в свой оркестр Коулмена Хокинса. В танцевальном оркестре под управлением Генри Холла появилась другая американская звезда — Бенни Картер, которого пригласили на место аранжировщика. Профессиональные танцевальные оркестры сделали возможным появление джаза в Англии, по крайней мере, в начале 30-х гг., и помогли образованию первой джазовой «пятой колонны» внутри коммерческой популярной музыки.

Ближе к концу 30-х гг. рост джазовой публики привел к появлению нового типа белого джазового музыканта — энтузиаста-любителя джаза, который впоследствии становился профессиональным исполнителем. Поскольку это тип музыканта имел много общего с афисионадос, мы рассмотрим его в главе о джазовой публике.

Но каким бы ни был характер или тип белых джазовых музыкантов, одна особенность отделяла их от цветных джазменов, а именно свобода социального выбора: перемены профессии, специальности, вида занятий. В этом отношении неграм некуда было деться. Работа в сфере развлекательного бизнеса была их единственным способом заработать на жизнь, если только они не хотели быть чернорабочими без специальности, и единственным образом их жизни. На протяжении всей истории джаза цветные музыканты, испугавшиеся трудностей джазовой работы, лишали себя всякого выбора: они не могли работать в студийном бэнде, на радио или в классическом оркестре, писать и аранжировать музыку к фильмам или просто заняться страхованием, журналистикой или прочим бизнесом, как те, пожилые уже, чикагцы, бывшие джазовые музыканты, которые до сих пор ежегодно встречаются под лозунгом «Сыновья Бикса» в память о кумире их молодости*. Цветной барьер закрывал неграм путь в широкий мир. Они не могли даже удалиться в стабильные популярные коммерческие бэнды, как это делали белые, уходя к Теду Льюису или Полу Уайтмену. Цветной музыкант, таким образом, был привязан к своей собственной музыке, которая была его единственной опорой и достоянием. Вероятно, этим также объясняется его превосходство в исполнении и в музыкальных идеях над белыми. Ибо и белые музыканты имеют множество блестящих идей. Одна группа белых нью-йоркских музыкантов, которая записывалась в конце 20-х гг., помимо знаменитых чикагцев типа Байдербека, продемонстрировала на записях многие музыкальные идеи мо-

* Имеется в виду ежегодный Международный фестиваль традиционного джаза памяти Бикса Байдербека, на его родине, в г. Давенпорте, штат Айова.



дерн-джаза еще, наверное, за 15 лет до негров, но так и не развила их. Что же случилось? Ведущий тромбонист этой группы Мифф Моул ушел в коммерческие бэнды на радио, где впоследствии в течение полутора десятилетий играл классическую музыку. Гитарист Эдди Лэнг отправился в Голливуд, чтобы делать фильм о Поле Уайтмене, а затем стал аккомпаниатором Бинга Кросби. Саксофонист Фрэнк Трамбауер оставался с Уайтменом с 1927 по 1936 г. и, в конце концов, вообще оставил музыку в 1940 г., перейдя на работу в управление гражданской авиации. И так далее. Все эти люди были неплохими джазменами, но они не испытывали глубокого побуждения выразиться в музыке и завоевать свое место в мире с помощью джаза. Таким путем шли Паркер, Гиллеспи, Монк и другие. Те музыканты, которые были прирожденно и непримиримо анти-коммерческими, имели такое побуждение. Однако было ли это в данном случае всегда побуждением создавать музыку или просто способом вырваться за рамки своего класса, возродить рай молодости на озере Мичиган, жить жизнью антибуржуазной богемы? Вероятно, и то и другое. Но, к сожалению, многие из тех, чьи творческие побуждения как джазовых музыкантов были достаточно ясны и не вызвали сомнений, уже давно ушли от нас в иной мир: Бикс и Бериген, Лэнг и Тешемахер и др.

Таковы были силы, которые сделали джазовых музыкантов тем, кто они есть. Они не начинали свой путь как люди какого-то определенного типа.

Существуют различные виды человеческой деятельности, к одним вы имеете склонность, к другим вы безразличны. Но дар самовыражения с помощью музыки не находится в их числе. Как говорил Джонни Сен-Сир: «Вы знаете, в среднем рабочий человек очень музыкален». Фактически разрыв между лучшими и худшими джазовыми музыкантами чрезвычайно велик, а из лучших только немногие действительно хороши. Но до тех пор, пока джаз не превратился в хорошую музыку, требующую специальных знаний, он лучше любого другого искусства XX века был пригоден для передачи экспрессии простых людей, особенно в блюзе. Каждому было что сказать, как в кинофильме с непрофессиональными актерами. Джаз, который рос и развивался, адаптируя свою музыкальную технику к нуждам и запросам простых людей, гораздо меньше требовал предварительного отбора артистов, чем любое другое искусство. Джаз прежде всего привлекал к себе тех, кто не был способен выражаться каким-либо иным художественным образом, включая слова, поскольку человек, который мог сказать о том, о чем он хотел, только прозой, не мог почувствовать счастья и облегчения с помощью песни или игры на трубе, если он не владел ими достаточно умело и красноречиво.

Джазовый музыкант, таким образом, был и остается до сих пор гораздо ближе к народу, чем большинство других артистов из других сфер искусства. Джаз по-прежнему представляет собой более широкий резервуар потенциальных артистов, чем любое другое искусство нашего века. Лишь образ жизни джазмена выделяет его среди остальных людей, но он в свою очередь привлекает имеющих призвание к джазовой музыке, склонность к джазовой



среде и т. д. Границы джаза открыты миру не-музыкантов, и это одна из причин его силы и энергии. Если джаз становится заметно похож на официальные искусства, то это происходит потому, что его границы закрываются, и пересечь их могут только избранные. Такова тенденция настоящего времени. Когда же это произойдет окончательно, если это произойдет, то характер джаза в корне изменится, хотя никто не сможет предугадать — как именно.

ДЖАЗОВАЯ ПУБЛИКА

Каждый любитель джаза имеет две-три старые фотографии в своем домашнем альбоме, посвященные его хобби. На одной изображен классический новоорлеанский уличный парад: музыканты едут на старинной повозке, корнет лидера сверкает яркими бликами, тромбонист сидит на запятках, так что кулиса его инструмента может двигаться достаточно свободно, кортеж направляется в город, а кухарки, механики, продавцы и прочий люд бросают свою работу, толпятся у дверей и окон, покачиваясь, притопывая, прищелкивая пальцами. На другой фотографии показан зал дансинга: черные лица, энергичные, приодетые танцоры и пульсирующие, блестящие трубы, сияющие над ударной установкой. Третья фотография — это «хаус рент парти», где-то в трущобах южной стороны Чикаго или в Гарлеме: пороссячи ножи, пиво, виски и гипнотический ритм пианино.

Когда упоминаются слова «джазовая публика», то именно такие картины прежде всего приходят в голову любителя джаза. Но они совершенно ошибочны. Хотя в действительности самая первая джазовая публика была именно такой. Очень быстро джаз потребовал для себя вторичной публики, гораздо более обширной, чем была первичная. У меня при этом возникает аналогия с Венецией, где теперь в любое время года иностранные туристы значительно превосходят числом самих горожан. Конечно, отношение местных жителей к своему городу может быть интересным для нас, но оно не является необычным и по этой причине не удивляет нас по сравнению с отношением к нему посторонних людей, которые не принадлежат этому городу, но уносят его в своем сердце.

Подавляющим большинством из тех, кто приветствовал джаз и получал от него удовольствие, начиная с 1918 г., когда он стал национальным всеамериканским явлением, а затем и интернациональным, были аутсайдеры, так или иначе посторонние для джаза люди. Это в меньшей степени относится к американским неграм и белым южанам, например, в Новом Орлеане, чем ко всем остальным, поскольку, как мы видели, бедные и необразованные негры уже использовали примитивные, предварительные формы джаза в своей обычной народной музыке, светской и религиозной. Самые стойкие верующие из Каролины, привыкшие восхвалять Господа своими собственными исполнениями, не находили ничего странного и необычного в джазе. Это был еще не джаз, а лишь его идиомы, но любой человек, который привык к языку



этих музыкальных идиом, не испытывал трудностей при встрече с джазом. В известном смысле все городские американские негры первого поколения могут считаться частью первичной джазовой публики. По идеологическим причинам некоторые из них, наиболее религиозные и респектабельные, могли не любить джазовую музыку, но, тем не менее, это была их музыка. Негритянская джазовая публика ставит нас совсем перед другой проблемой, чем белая джазовая публика, во всяком случае, до того времени, пока она не включила в себя значительный процент городских негров второго поколения и негров с социальными и культурными запросами, которые смотрели сверху вниз на старомодные джазовые идиомы и на простой джаз, возникший непосредственно на их основе.

Для белой публики встреча с джазом означала нечто совсем иное. В городах американского Севера, а тем более в Европе джаз был совершенно новым музыкальным языком. Можно с уверенностью сказать, что его путь к белой публике начался через танцевальные залы (боллрум). Вплоть до Второй мировой войны пионерами вторичной джазовой публики были танцоры, и, как мы видели, история распространения джаза может быть написана как история ритмических танцев тех лет, для которых джазовая музыка являлась исключительно подходящим аккомпанементом. Кэкуок подготовил дорогу для рэгтайма, а уан-степы, ту-степы, квикстепы и фокстроты — для джаза. Когда король свинга Бенни Гудман пытался объяснить, почему его стиль стал настолько популярным, он, как и следовало ожидать, заметил: «Это была танцующая публика, поэтому она и пошла за ним».

Истинный любитель джаза, который с презрением смотрит на коммерческую поп-музыку и который никогда не вздумает танцевать под свои любимые мелодии, если только на этом не будет настаивать его девушка, — это уже более позднее явление. Как особый тип, он возник из массы свингующих парочек в дансингах, которые не особенно обращали внимание на джазовое искусство, лишь бы музыка была хороша для танцев. Если мы спросим любителя джаза средних лет, как он пришел к этой музыке, то мы неизбежно получим такой же ответ, который я услышал от одного сорокалетнего учителя в Ньюкастле, любителя джаза чуть ли не с 30-х гг. Он сказал: «Видите ли, когда я был молод, то я часто ходил на танцы, и это привело к тому, что я заинтересовался исполняемой музыкой. Из всей танцевальной музыки, которую я слышал, джаз казался мне наиболее живым; затем я начал покупать пластинки».

По аналогичным причинам сами музыканты из танцевальных оркестров постепенно приходили к чистому джазу, даже в таких странах, как Англия, где собственные музыкальные идиомы были иными. мода на танцы между двумя мировыми войнами приобрела здесь исключительную популярность, которая росла в направлении, диаметрально противоположном джазу. Тем не менее, когда в 1932 г. хорошо осведомленный английский журналист писал о джазовой публике, он подсчитал, что 95 % составляют музыканты из танцевальных



оркестров. Джаз был не просто хорош для танцев. Из всей массы коммерческой и танцевальной музыки играть и слушать чистый джаз было наиболее интересно. Один пожилой джазовый критик вспоминает свои школьные дни в 1926–1927 гг., указывая на причины, благодаря которым он впервые приобрел вкус к джазу: «Отец нашего приятеля был директором фирмы грампластинок, так что мы могли слушать все новые записи, как только они выходили. Мы проигрывали их бесчисленное число раз. Через несколько месяцев мне уже надоело большинство из них, но записи хот-джаза я слушал ежедневно. Так впервые я открыл для себя притягательную силу джаза».

Любитель джаза в строгом смысле слова возникал из массы обычной танцевальной публики. Как особый тип, он всегда и повсюду явно выделялся своими опознавательными характеристиками, главной из которых был его упорный отказ смешиваться с любителями поп-музыки. Он всегда был крайне антикоммерческим типом, вплоть до того, что даже яркая сценическая одежда артиста или его принадлежность к крупным музыкальным агентствам вызывали у такого любителя неодобрение. Любитель джаза никогда не бывает полностью счастлив за исключением тех случаев, когда он находится среди посвященных коллег. «Что такое джаз?» — простой вопрос, который наиболее часто возникает в дискуссиях афисионадос. Это не поп-музыка и не классика, и даже не все то, что находится между ними, так как каждый любитель джаза определяет его границы согласно своим собственным вкусам. Существует также особый чистый джаз, который надо защищать от загрязнений и отклонений. В 20-е гг. белый джаз победил цветной, в 30-е гг. биг-бэнды подавили комбо и т. д. После Второй мировой войны началась борьба между традиционалистами и модернистами, причем каждый лагерь имел свои подразделения, члены которых были твердо убеждены, что большинство их коллег изменило своим принципам. Мы не будем касаться всех плюсов и минусов этих дискуссий. Здесь нам интересен сам кальвинистский дух афисионадос, выраженный в виде изысканной критической статейки или в простых выкриках об измене делу, когда их любимый состав играет в другом стиле.

Джаз для настоящего любителя это не просто музыка, которой надо наслаждаться, а предмет для изучения и поклонения. Любители джаза никогда не слушают музыку для того, чтобы потанцевать под нее: они толпаются около сцены, впитывая звуки, кивают и понимающе улыбаются друг другу, притоптывают в такт ногами, тогда как выражение других, более открытых эмоций в их среде обычно встречается крайне неодобрительно. В разгар войны между традиционалистами и модернистами наиболее надежным способом отличить одних от других в англосаксонских странах была их реакция на музыку: первые следовали более вакханическому стилю оценки и восприятия, вторые же, подражая своим кумирам, музыкантам авангарда, слушали джаз с каменными лицами; в то же время любители традиционных блюзов всегда делали серьезный вид, как в церкви. В романских западных странах, в частнос-



ти, во Франции, этот контраст был меньше из-за традиции всех местных любителей искусства к демонстрации своего культурного уровня.

Джаз, по мнению истинного любителя, нельзя просто слушать и получать удовольствие: его следует анализировать, изучать и обсуждать в дискуссиях. Основным местонахождением любителя является не танцевальный зал, не ночной клуб и даже не джазовый концерт, а частная, уединенная комната, в которой группа молодых людей проигрывает пластинки, без конца повторяя отдельные пассажи и без конца обсуждая их достоинства. Каждый любитель джаза является коллекционером пластинок и записей в пределах своих финансовых возможностей. Многочисленные общества любителей джаза возникли в таких странах, как Англия, еще в те времена, когда там практически нельзя было услышать джаз в живом исполнении. Есть много любителей, как и сам автор, которые услышали живой джаз лишь через десять лет после открытия своей любви к джазу.

Более того, надо сказать, что любитель джаза интересуется джазом не только как музыкой. Для него джаз — это целый мир. Жизнь музыкантов, их биографии, окружение, в котором существует джаз, политический и философский смысл музыки, дискографий и т. п. — все это является для него неотъемлемой частью джаза. Нельзя объяснить недостатком музыкальной грамотности любителей, редкость дискуссий о технических составляющих джаза, как и нельзя объяснить лишь сильным влиянием марксизма в 20–30-е гг., то, что большая часть джазового критицизма и джазовых оценок состояла из описания и изучения социальной истории джаза: «вверх по реке до Нового Орлеана» или, еще более фундаментально, «через океан из Западной Африки».

Эта смесь эстетических, социальных, философских и исторических интересов является неотъемлемой частью натуры настоящего любителя джаза. Биографические и исторические материалы, исследования бэндов, дискографии, дискуссии о природе джаза, впечатления о современной джазовой сцене, воссоздание социальной атмосферы джаза и обзоры новых записей, — всегда составляли основное содержание специальных джазовых журналов, на страницах которых строчка печатных нот встречалась столь же редко, как и китайские персонажи в обычной книге. Любители джаза редко имеют профессию музыканта. Периодические издания, адресованные непрофессиональным и профессиональным музыкантам, пестрят заголовками «Как научиться лучше играть на трубе», «Как импровизировать квадрат» и т. п., что редко можно встретить в специальных джазовых журналах для любителей.

Интерес к джазу всегда был обычным явлением среди непрофессиональных и профессиональных музыкантов из танцевальных оркестров. Например, по подсчетам экспертов в American Federation of Musicians of the United States в 1953–1954 гг. состояло 19 114 (!) профессиональных джазовых пианистов, не считая непрофессионалов. Эта цифра отнюдь не завышена, поскольку число классических пианистов в это время было равно 114 684.



Более того, интерес к джазу всегда соблазнял многих любителей испытать свои силы и научиться играть на каком-либо инструменте. Новоорлеанское возрождение в джазе было в основном движением непрофессионалов, впервые взявших в руки инструменты, многие из них с тех пор стали профессионалами. На ранних этапах джазового движения число любителей, которые были музыкантами или стали ими потом, было очень высоким: их было больше, чем любителей живописи, которые рисовали, или любителей классической музыки, которые играли сами, хотя, вероятно, не больше, чем любителей поэзии, которые сами писали стихи, поскольку для этого занятия не требуется специальной квалификации. Мы не знаем реальных цифр, но все это звучит весьма правдоподобно. Очевидным является тот факт, который я привожу, исходя из жизненного опыта и знакомства со специальной литературой, что музыкант-практик быстро переходит в меньшинство джазовой публики, которое состояло и состоит главным образом из тех, кто дает оценки и, так сказать, понимает джаз.

В целом это описание справедливо для любой джазовой публики и в любое время. Я не сомневаюсь, что оно применимо к джазовым обществам Токио и Рейкьявика, Буэнос-Айреса и Стокгольма, Сан-Франциско и Лондона. Но кто же составляет эти джазовые общины? Здесь уже никак нельзя обойтись без статистики. Среди первых статистических данных, которыми мы располагаем, данные, собранные звукозаписывающими компаниями в Париже в 1948 г., когда начался джазовый бум. Данные взяты из журнала «Le Jazz Hot» за декабрь 1948 г. Согласно этому исследованию, 12 % покупателей пластинок интересовались джазом, причем 69 % составляла молодежь в возрасте до 30 лет; из числа любителей джаза:

- средние классы — 34 %;
- служащие — 22 %;
- торговцы, лавочники — 7 %;
- студенты — 4 %;
- рабочие — 26 %;
- коллекционеры — 4 %;
- музыканты — 2 %;
- иностранцы — 1 %.

Короче говоря, джаз во Франции был и, судя по последующим исследованиям, остается сферой интересов преимущественно молодых представителей низших и средних классов.

В целом такое впечатление справедливо, вероятно, не только для Франции, хотя и со значительными национальными вариациями. Нет сомнения, что джаз привлекал немного людей, даже включая тех, кто склонялся к гибридной, псевдоджазовой музыке. Это справедливо не только для Франции, где покупатели джазовых пластинок в процентном соотношении далеко отстают от покупателей классической и оперной музыки, составляющих 23 %, и даже таких, чисто европейских форм легкой музыки, как шансон, оперетта, варьете, эстра-



да — 50 %, и сравнимы лишь с любителями танцевальной музыки — 12 %. Равным образом это справедливо и для Англии, где до последнего джазового бума 50-х гг. лучший английский джаз-оркестр традиционного новоорлеанского возрождения мог насчитать в своем активе продажу пяти тысяч дисков каждой сделанной им записи. Вплоть до последнего времени джаз никогда не был большим бизнесом в Англии для тех, кто готовит списки пластинок для хит-парадов, топ-тен и топ-твенти или для поставщиков популярного рынка сбыта, таких как Виктор Сильвестер, Стэнли Блэк и т. п. Поэтому джаз — сфера бизнеса малых предприятий, поскольку даже сегодня, когда джаз стал достаточно выгодным делом, он все еще слишком мал для большого бизнеса. Мы можем оценить размеры джазовой публики где-то между 25 тысячами покупателей журнала «Jazz News» и 115 тысячами покупателей традиционной журнал-газеты любителей джаза «Melody Maker», специальные джазовые книги покупают около 8 тысяч. Данные приводятся за октябрь 1958 г. Действительно, эти тысячи являются сердцевинной джазовой публики, вокруг которой собирается публика, не читающая джазовых журналов и не покупающая джазовых пластинок, но иногда посещающая джазовые концерты. Однако даже если мы допустим, что все те, кто посещает концерты какого-нибудь знаменитого американского бэнда, скажем, Каунта Бэйси, являются любителями джаза, и что такой бэнд во время гастролей постоянно играет в переполненных залах, то общее число английской джазовой публики в настоящее время едва ли превышает цифру 100 тысяч. Скажем, 20 тысяч в Лондоне, 60 тысяч в остальных крупных городах и 20 тысяч в малых. Оценка сделана на основе вместимости зрительных и концертных залов, где обычно выступает такой бэнд. Конечно, приведенные цифры не являются незначительными, но все-таки они свидетельствуют о меньшинстве джазовой публики. Англия, пожалуй, представляет собой некий крайний случай и не может служить типичным примером, поскольку здесь джазовой публики пропорционально больше, чем во многих других странах; причем больше, чем во Франции и даже в США.

По общему признанию, как в Англии, так и в США идиомы популярной музыки с джазовой окраской гораздо популярнее, чем во Франции, Германии или Италии, где национальные формы легкой музыки, во всяком случае, до появления рок-н-ролла, были менее устойчивы из-за своей совершенно отличной основы. Именно по этой причине иногда происходит так, что какие-нибудь чисто джазовые артисты и их записи на время становятся хитами в англосаксонском мире. Например, в Америке они продаются до 250 тысяч экземпляров, а в Англии — до 100 тысяч (данные 1958 г.). Хотя, по мнению историков, поп-музыка с джазовой окраской должна принадлежать миру джаза, это не джаз с точки зрения самих музыкантов, социологов или бизнесменов. Она имеет такое же отношение к джазу, как оркестр Мантовани к классической музыке. По заявлению молодых ребят из Калифорнийской высшей школы, приверженцев популярной музыки в ее наиболее сложных ритмических версиях: «Джаз — это просто вид развлечений, не правда ли?»



Другим в равной степени бесспорным фактом является то, что джазовую публику составляет преимущественно молодежь мужского пола. Среди белых джаз является музыкой, которая привлекает к себе подростков и молодых парней в возрасте, скажем, 15–25 лет. 92 % читателей журнала «Down Beat» в 1960 г. относились к этой категории. Послевоенное коммерческое наступление на ребят-школьников несколько снизило этот возраст, но, пожалуй, не намного. Инструментальный джаз не является детской музыкой, но под его влиянием школьники могут легче воспринимать простую вокальную музыку типа ритм-энд-блюз или кантри-энд-вестерн. Все эти наблюдения и замечания не требуют дополнительной статистики. В джазовых клубах и на джазовых концертах неизменно преобладает молодежь, преимущественно мужского пола, лишь немногие девушки ходят туда и то почти исключительно со своими приятелями, тогда как многие ребята бывают там не только с друзьями, но и в одиночку. Хотя среди женщин также встречаются настоящие любительницы джаза, более подробное исследование всегда показывает, что они приобрели эту склонность благодаря своему знакомству с парнем из числа любителей или музыкантов. Из всех видов искусства середины XX в. джаз имеет наиболее сильные гетеросексуальные традиции и этику, несмотря на неограниченную терпимость джазменов к отклонениям в личной жизни людей. В несколько меньшей степени это относится к модерн-джазу, авангарду*, среди последователей и приверженцев которого есть определенная часть деклассированных типов, особенно в больших американских городах; битники, хиппи и т. д.

Бесспорным можно считать факт, что большинство любителей джаза с достижением зрелого возраста постепенно теряет свой энтузиазм. Частично это связано с материальными причинами: семейный человек не может позволить себе покупать такое же количество пластинок, как любитель-холостяк; он также не может из-за недостатка времени посещать все джазовые мероприятия в дансингах, клубах, концертных залах и т. п. Но есть и еще более веские причины. Страстность и энтузиазм к джазу неизбежно связаны с молодыми годами, с юностью. Молодым людям легче, чем пожилым, не обращать внимания на формальные и эмоциональные ограничения джаза и даже на его нередко встречающуюся посредственность, ибо они заполняют все эти недостатки музыки своими собственными эмоциями, жизненной силой. Для страстного афисионадос и цветное стекло может выглядеть как алмаз, поэтому джаз есть не что иное, как своеобразные музыкальные очки, отражающие взгляды джазовой публики с наибольшей яркостью. Во всяком случае,

* Постоянное отношение автора к музыке современного джаза 50-х годов после революционных преобразований в джазе Чарли Паркера, Диззи Гиллеспи как к некому авангарду полностью соответствует тому времени, когда эта книга была написана. Все, что Ньютон называл авангардом, сейчас трактуется как полноценный классический джаз. (Примеч. ред.)



кривая джазового энтузиазма в жизни людей делает крутой поворот вниз где-то ближе к 30-летнему возрасту. После 30-ти лет люди либо полностью утрачивают свой интерес к джазу: прежние пластинки проигрываются ими исключительно редко и в конце концов продаются. Либо они начинают относиться к джазу более спокойно, их оценки становятся менее восторженными. Или они начинают заниматься джазом профессионально, становясь критиками, обозревателями и т. д.

Существуют, конечно, и любители джаза пожилого возраста. Даже по самым пессимистическим прогнозам каждое поколение джазменов, начиная с конца 20-х гг., переходит в следующие годы с некоторым «наследством» в лице постоянных, долговременных любителей джаза. Иногда вспышка джазового энтузиазма у молодежи может пробудить дремлющий энтузиазм у пожилого человека, джаз не настолько стар, чтобы иметь действительно древних приверженцев. Обычно пожилой любитель джаза отличается менее требовательной преданностью к своей музыке. Он изредка посещает джазовый концерт или джаз-клуб, где аудитория состоит не только из молодых, и он не чувствует себя одиноким; проигрывает и обсуждает старые записи со своими сверстниками, сетуя на то, что теперешняя молодежь имеет плохой джазовый вкус, иногда встречается со своими прежними друзьями по джазу. Все, связанное с джазом, может по-прежнему в той или иной мере занимать и затрагивать его. Звучание джаза остается для него приятным и составляет часть его жизни, он знает, что для каждого настроения и эмоции у него имеется хорошая джазовая пластинка. Джаз для пожилого любителя подобен случайной дозе лирики для человека, который давно уже не читал ее, но для которого она была главным интересом молодости. Пожилой любитель джаза не просто, по выражению Андрэ Одэра, «молод сердцем». Он отлично понимает, что уже далеко не молод, но знает, что такое молодость, включая его собственную, в действительности.

Социальный состав джазовой публики представляет собой более сложную структуру и включает многочисленные и национальные составляющие. Поэтому следует рассмотреть этот вопрос более подробно. Правда, представленный здесь материал недостаточно систематизирован и дает довольно отрывочные сведения по каждой стране, за исключением Англии, где я хорошо знаю джазовую сцену, джазовые публикации, а также имел доступ к картотеке Национальной федерации джаза.

Может показаться парадоксальным, но джазовая публика в США всегда была меньше по своему объему, чем в Европе, хотя в общем публика, подвергавшаяся там влиянию и воздействию джаза, была значительно больше. Продажа английских выпусков «Melody Maker» у нас всегда была намного выше, чем продажа соответствующих джазовых еженедельников в Америке. Что касается спроса на джазовые пластинки, то журнал «Billboard» приводит следующую статистику на середину 50-х гг., касающуюся общего спроса на диски:



популярная музыка — 49,1 %;
классическая музыка — 18,9 %;
кантри-энд-вестерн — 13,2 %;
детские записи — 10,2 %;
ритм-энд-блюз — 5,7 %;
иностранная народная музыка — 1,1 %;
латиноамериканская музыка — 1,0 %;
джаз — 0,8 %.

Только последний пункт этого перечня относится к джазовой публике, поскольку большая часть ритм-энд-блюза (предка нынешнего рок-н-ролла) есть джаз, его обычная публика находится в массе средних негритянских покупателей пластинок, а не среди сознательных ценителей джаза. Это же справедливо и для народной музыки в стиле кантри-энд-вестерн (к нему относятся хилли-билли, ковбойские песни и т. п.). Как известно, понятие «популярная музыка» включает в себя элементы джаза в его наиболее продаваемом виде, но даже при всех этих условиях джазовой публике еще очень далеко до публики, связанной с классической музыкой. Таким образом, американский любитель джаза согласно статистике весьма редкий представитель.

Белые любители джаза впервые появились в США: они выделились из молодежи средних классов общества в крупных городах Севера, тех, кто учился в колледжах в период между двумя мировыми войнами. На юге Америки по вполне очевидным причинам было гораздо меньше джазовых любителей и коллекционеров. Во всяком случае, американские университеты представляли собой инкубаторы для появления любителей джазовой музыки. История белых чикагских музыкантов 20-х гг. тоже начиналась с танцевальных вечеров в студенческих колледжах, в частности, с университета штата Индиана. Колледжи на Востоке страны обеспечили появление основной публики для ранних свинговых бэндов, каким был «Casa Loma Orchestra»* Глена Грэя. Студенты университета штата Калифорния в Лос-Анджелесе обеспечили первому турне Бенни Гудмана неслыханный успех, а молодежь колледжей Беркли и Стенфорда послужила главной опорой движению возрождения традиционного джаза на Западном побережье, в частности, оркестра «Yerba Buena Jazz Band»** Лу Уоттерса. В послевоенные годы записи блюза и интеллектуального джаза лучше всего расходились в кругу студентов колледжей и университетов. Но даже в колледжах джаз до сих пор остается любимой музыкой меньшинства, хотя и довольно большого.

* Танцевальный большой оркестр, организованный в 1929 г. Гленом Грэм в Иллинойсе.

** Организованный в 1940 г. в Окленде, штат Калифорния, белым трубачом Лу Уоттерсом ансамбль, который воспроизводил музыку «Золотой Эры джаза» (1920–1928 гг.).



Нижеприведенная таблица, согласно журналу «Биллборд» за 1960 г. *, характеризует спрос на грампластинки в колледжах:

Музыкальная категория	Все студенты, %	Юноши, %	Девушки, %
Классика	36,8	30,4	51,8
Популярная музыка	34,2	27,0	51,2
Джаз	22,3	20,0	27,7
Шоу	6,0	2,4	14,2
Опера	3,5	3,8	2,6
Полуклассика	2,4	1,4	4,6
Народная музыка	2,1	1,8	2,6
Музыка для настроения	0,8	0,7	1,0

Поскольку многие студенты отметили несколько категорий, то суммарный процент может превысить 100. Цифры по народной музыке сегодня гораздо выше. Тенденция девушек выбирать для себя несколько категорий делает их склонность к джазу менее впечатляющей, чем это выглядит в таблице.

Несомненно то, что первая группа в истории джаза — белые чикагцы середины 20-х гг., которым были присущи характеристики современных аффионадос, были в основном представителями средних классов. Они отличались от современных любителей главным образом тем, что большинство их превратились потом в настоящих джазовых музыкантов. Бикс Байдербек, Хоги Кармайкл и вся «The Austin High School Gang»: Джимми МакПартлэнд, Фрэнк Тешемахер, Джеймс Лэниген, а также Дэйв Таф, Флойд О'Брайен, и Пи Ви Рассел были детьми служащих, представителей правых американских кругов. Джаз Среднего Запада, конечно, не ограничивался лишь ребятами из средних классов, хотя показательно, что единственной рабочей школой, создавшей свои джазовые традиции, была совершенно нетипичная «Hull House School», из которой вышли Бенни Гудман и Бен Поллак. Во всяком случае, молодые чикагцы уже имели все существенные признаки джазфэнов: желание играть и слушать не просто джаз, а настоящий, истинный джаз, старательно копируя целиком весь стиль; идеализация негритянских музыкантов; некоторая деклассированность, интеллектуальные интересы (Бикс очень любил Шенберга и Дебюсси) и очевидный бунт против респектабельности средних классов.

Систематическое коллекционирование пластинок впервые началось в колледжах в конце 20-х гг. Как пишет Маршалл Стернс: «В то время среди студентов колледжей появилось много последователей джаза, и настали горячие дни коллекционеров грампластинок». Опорой первых джазовых хот-

* Из общего количества опрошенных 2/3 составляли юноши, 1/3 — девушки.



клубов в начале 30-х гг. были интеллектуалы средних классов: дочь богатого канадского фабриканта, адвокат, будущий преподаватель английского и т. п. Наиболее влиятельным и активным покровителем джаза в 30-е гг. был уже упоминавшийся Джон Хэммонд, радикальный отпрыск богатой и уважаемой семьи Вандербильдов с Востока. Хауард Бекер, описавший группу современных чикагских джазменов в одном из своих социологических исследований, совершенно справедливо подчеркивает их среднелегальные характеристики: «Все они сыновья старых уважаемых американских семей англосаксонского происхождения, которые отказывали им в праве быть в одной компании с простыми джазменами и эстетамы, занимающими общественное положение». Поэтому протест сыновей носил скорее политический характер, они отвергали американский образ жизни в целом, хотя и не предлагали ничего взамен, кроме музыки, авангардной экзистенциальной философии и персонального анархизма. Для этих американских представителей средних классов джаз был и остается тем же самым, чем сюрреализм и экзистенциализм был для французских интеллектуалов.

Вначале это была лишь горстка пионеров. Более широкие круги истинных джазовых поклонников в Америке возникли только к середине 30-х годов, также преимущественно из числа молодежи высших учебных заведений. Соответствующая публика в Европе к тому времени была уже значительно больше. Правда, первые журналы, предназначенные специально для джазовой публики («Down Beat», 1934 г.), и первые хот-клубы (Чикаго, 1935 г.) появились в Америке раньше, чем в Европе. Джазовое возрождение военных лет добавило еще одну большую группу приверженцев. К 1944–1945 гг. общество американских коллекционеров пластинок делилось на две основные части: те, кому было около 30 лет, обращенные в джаз где-то в середине 30-х гг., и те, кто еще не достиг 20 лет, привлеченные движением новоорлеанского возрождения в 1942–1944 гг. (данные количественного анализа читателей ведущего журнала джазовых коллекционеров «Records Changer»). По-прежнему в подавляющем большинстве это были представители средних классов в возрасте от 20 до 40 лет, более молодые интересовались в основном ритмической поп-музыкой, а у старших, как всегда, кроме джаза имелись и другие заботы. Изучение публичного интереса, проведенное в 1960 г. одной калифорнийской радиостанцией, передающей исключительно джаз, также показало, что 79,4 % ее слушателей состоит из людей от 20 до 40 лет, 90 % из них посещают или посещали раньше колледж, только 6,6 % являются рабочими и ремесленниками. Но является ли вся эта публика настолько же левой по своим политическим и прочим взглядам, как джазмены эпохи Нового курса в 30-е гг., мы не знаем.

Независимо от политических и идеологических изменений среди молодых американцев послевоенного времени и в других возрастных группах, составляющих основную массу любителей джаза, мы не наблюдаем скольконибудь заметных перемен в самом составе джазового общества. Американс-



кая джазовая публика имеет две характерных особенности. Во-первых, по сравнению с европейской публикой она содержит гораздо больше богатых любителей джаза. Все эти адвокаты, доктора, бизнесмены, ученые или газетчики, будучи теперь уже в пожилом возрасте, никогда полностью не выздоравливали от музыкальной инфекции своей юности. В то время, как современные молодые ребята организуют джаз-клубы или джазовые концерты, именно эти ветераны создают разные диксиленд-клубы, где пожилые люди играют джаз так, как будто мир остался молодым для них, и вносят в американские ночные клубы атмосферу, столь отличную от европейской. Они образуют необходимую джазовую публику для таких артистов, как, например, Дюк Эллингтон, привлекательность музыки которого для подростков не очень велика. Такие люди шефствуют над джазом, являются его покровителями, имея на то право и немалые возможности. Не случайно многие клубы, посещаемые или контролируемые пожилыми джазфэнами, систематически приглашают на работу хорошие джазовые группы, и не потому, что эти группы приносят им прибыли больше, а потому что они сами любят джаз. Причем эта пожилая джазовая публика отнюдь не является незначительной по своему количеству. Даже в 1960 г., когда рынок сбыта поп-музыки определялся, главным образом, тинэйджерами, до 30 % пластинок в американских джук-боксах было составлено из записей, которые благодаря ностальгии привлекали к себе исключительно взрослую публику. Большая часть записей Гленна Миллера, Арти Шоу, Бенни Гудмана, Томми Дорси были двадцатилетней давности.

Вторая характерная особенность американской джазовой публики заключается в следующем. Если джаз приходил в Европу по регулируемым каналам американского импорта пластинок, которые в свою очередь поставлялись и курировались афисионадос и джазовыми критиками, определяющими вкусы более широкой публики, джаз в самой Америке был живой музыкой, не находящейся под каким-либо контролем со стороны интеллектуального меньшинства. Линия раздела между популярной и джазовой публикой в Америке была более размытой, а влияние коммерческой рекламы, способной заинтересовать пограничную публику в модном бэнде или стиле, было неизмеримо сильнее. Судя по периодическим конкурсным анкетам и голосованиям читателей и критиков, приводимой джазовой прессой регулярно с середины 30-х гг., европейский вкус вплоть до середины 50-х гг. почти полностью определялся джазовыми критиками. Дело доходило до того, что европейская точка зрения на некоторых артистов оставалась неизменной целые годы, поскольку критики считали их достижения в джазе долговечными. Американский вкус, с другой стороны, значительно меньше зависел только от записей и поэтому был непостоянным и переменчивым, джазовая публика в Америке вела себя как популярная публика.

Все это можно проиллюстрировать на примере выбора лучшего трубача. В сущности каждый европейский конкурс типа «Critic's and Reader's Poll»



с самого начала выдвигал на первое место Луи Армстронга. Даже после раскола европейской джазовой публики на традиционалистов и модернистов он неизменно оказывался в одном ряду с ведущими трубачами модерн-джаза: Диззи Гиллеспи и Майлсом Дэвисом. Американское голосование последовательно выдвигало наверх самых разнообразных трубачей, порой даже далеко не равных достоинств, а Луи Армстронг в ряде случаев оказывался в них лишь в первой десятке. Семь европейских голосований с 1937 по 1957 г., проведенные в четырех странах, выдвигали Армстронга семь раз, Гиллеспи дважды и Дэвиса один раз. За тот же период в американском журнале «The Metronome» были выбраны по меньшей мере шесть других трубачей, не считая Армстронга — это Бенни Бериген, Гарри Джеймс, Рой Элдридж, Диззи Гиллеспи, Майлс Дэвис и Чет Бейкер.

Континентальная джазовая публика преимущественно состояла из представителей средних классов и интеллектуалов, вероятно, даже больше, чем в Америке. Это наиболее взрослая и наиболее организованная джазовая публика в мире. Первый джазовый журнал «Le Jazz Hot» появился во Франции уже в 1935 г., хотя с 1933 г. в Швеции, Голландии, Бельгии, Швейцарии и Германии уже выходили некоторые журналы, в той или иной степени связанные с джазом. На континенте джаз имел то преимущество, что он органично вписался в обычаи авангардного интеллектуализма и оказался как бы естественным дополнением к дадаизму и сюрреализму, к идеалам машинного века, экспрессионизму и т. п. Например, во Франции патронами «Le Jazz Hot» одно время были Жан Кокто и Макс Жакоб, а после войны теоретики модерн-джаза публиковали свои дискуссионные статьи в журнале Сартра «Le Nouveau Temps». Эта самоуверенность и романская склонность к написанию манифестов в какой-то мере объясняют, почему в 30-х гг. Франция стала интеллектуальной штаб-квартирой джазового критицизма, определяя вкусы любителей джаза через периодические выступления в печати Юга Панасье и активность коллекционеров через «Hot Discography» Шарля Делонэ, а в наше время — эстетику модерн-джаза через труды Андрэ Одэра. Французы, может быть, знают гораздо меньше о реальном джазе, чем американцы, которые узнают о нем прямо на месте, как говорится, из первых рук; их познаний, вероятно, недостаточно, чтобы написать настоящее исследование о джазе по всей форме, как это было с первой книгой Панасье, которую он вынужден был полностью переработать спустя несколько лет. Но общеизвестная галльская уверенность помогает им в этом, а остальной мир даже за пределами Европы к ним прислушивается.

В Англии ситуация несколько отлична от французской, а во многих отношениях и более интересна. Здесь рост джазовой публики прошел через обычные фазы. Вплоть до 1927 г. истинные любители джаза в Англии были просто горсткой отдельных, разбросанных и разобщенных индивидумов, но в 1927–1928 гг. уже появилась джазовая публика, для которой местные звукозаписывающие компании начали выпускать перепечатки американских



хот-пластинок с белыми нью-йоркскими музыкантами. Попытки выпустить серии чисто негритянских записей оказались неудачными, поскольку даже самые горячие поклонники джаза нашли их тогда слишком грубыми для их слуха и вкуса. Об этом можно судить по высказываниям музыкальных обозревателей того времени. Например, из «Melody Maker» 1927 г. мы узнаем, что небольшая фирма «Levaton-Oriol» выпустила записи Луи Армстронга, Джелли Ролл Мортон и других исполнителей, которые были встречены критикой без всякого энтузиазма. Однако сам факт издания негритянских записей в Англии в 1927 г. весьма примечателен. Далее, если основываться на выпусках грампластинок, английская джазовая публика сохранилась и продолжала расти следующие несколько лет, причем ее, казалось, совершенно не затронул кризис конца 20-х гг., во многом нарушивший выпуск записанного джаза в Америке. К 1933 г. эта публика стала уже настолько значительной, что лондонские джазфэны целиком заполняли крупнейшие залы столицы, когда там впервые выступал с концертами Дюк Эллингтон. Начиная с этого времени, Англию посещали многие ведущие джазмены, да и сам факт таких джазовых концертов свидетельствовал о том, что здесь появилась значительная джазовая публика.

В большей или меньшей степени, в течение этих первых лет английские любители джаза приобрели известную уверенность. Их главным «пророком» в то время стал энергичный молодой англичанин испанского происхождения по имени Фред Элизальд, организовавший первый чисто английский джаз-бэнд из числа студентов последнего курса в университете Кембриджа еще в 1927 г. Их вторым и гораздо более влиятельным кумиром был молодой ирландец, удачно сочетавший в себе музыкальный и литературный таланты, описавший свою раннюю карьеру в книге «Второе движение» (1951 г.). Этим человеком был Патрик «Спайк» Хьюз. Он собрал свой оркестр для концертных выступлений и работы в студиях записи, в котором сам играл и был композитором. А в 1930 г. возглавил регулярное обозрение джазовых пластинок в «Melody Maker», которое вскоре стало «библией» для каждого английского джазфэна. Примерно в то же самое время английские любители начали создавать и развивать у себя характерные джазовые общества типа хот-клубов и ритм-клубов. К концу 1955 г. было организовано уже около 90 таких небольших клубов, из них большая часть была по-настоящему активной. Центром средоточения таких клубов был, конечно, Лондон и его округи, а также некоторые крупные города юга страны. На север и в Шотландию эти клубы распространились значительно позже. В середине 30-х гг. появилось и несколько первых специальных журналов.

Но все же в те годы джазовая публика была относительно невелика. Я не думаю, чтобы многие джазовые пластинки распространялись больше чем 1500 экземпляров. К тому же, несмотря на безупречное социальное окружение таких «пророков» джаза, как Элизальд и Хьюз, эта публика преимущественно состояла из представителей английского общества близкого к низшим



и рабочим слоям. Респектабельная верхушка, интеллектуалы и средние классы, те, кто посещал школы, колледжи и университеты, составляли гораздо меньший процент, чем их коллеги в массе джазовой публики Америки и континента. Большая часть музыкантов танцевальных оркестров происходила из рабочей среды. Эта группа имела явно пролетарское происхождение и являлась сердцевинной джазовых энтузиастов. Правда, их профессиональный журнал в 1927 г. выражал свое недовольство тем, что они «больше потворствуют своим собственным вкусам, чем удовлетворяют интересы публики, играя слишком много хот-музыки».

Вероятно, те люди, для которых джаз имел наибольшую привлекательность, были выходцами из той особой социальной среды, где сыновья квалифицированных рабочих, сами работая в каких-либо офисах, встречались с сыновьями служащих, лавочников, торговцев, мелких бизнесменов и т. п. Клерки, чертежники, бухгалтеры, журналисты, окружавшие шоу-бизнес, были тем основным материалом, из которого возникал профессиональный любитель джаза. Действительно, каждый, кто знал или знает джазфэна 30-х гг., может тут же вспомнить о трех-четыре-х знакомых счетоводах или коммерческих артистах. Они были самоучками и в этом отношении обязаны всем самим себе. Респектабельность, против которой они восставали, была респектабельностью буржуа, но они также были против мира культуры высших классов, куда вход для них был закрыт. Поэтому поколение молодых послевоенных «сердитых» писателей Англии, ведомое Кингсли Эмисом* и Джоном Уэйном, выступавшее против провинциализма, написало слово джаз среди других оскорбительных слов на своем знамени.

Вообще говоря, их мир был скорее миром средних школ и публичных библиотек, чем высших школ и университетов, через которые лежал путь к культуре высшего общества. Он был скорее миром чайных лавок и дешевых китайских ресторанов, чем миром шерри-брэнди и светских приемов и раутов. Они вовсе не были против официальной культуры. В отличие от многих континентальных интеллектуалов джаз для них не был уходом в анти-интеллектуализм, возвратом к примитиву. Наоборот, он был способом достижения интеллектуализма своим независимым путем с помощью самообразования.

Американские и континентальные хот-клубы и ритм-клубы много тратили своей энергии на покровительство живому джазу и связанные с этим организаторские мероприятия. Английские же клубы не были в этом настолько заинтересованы. Например, в Англии никогда не существовало клубов, подобных французскому квинтету «Hot Club of France» или голландскому

* Эмис (Amis) Кингсли Уильям (р. 1922 г., Лондон), английский писатель. Окончил Оксфордский университет (1949 г.) Участник Второй мировой войны 1939–1945 гг. Наряду с Дж. Уэйном Эмис — один из зачинателей литературы «разбитого поколения». Его лучшие романы — «Счастливчик Джим» (1954 г., русский перевод 1958 г.), «Это неопределенное чувство» (1955 г.), «Лига против смерти» (1966 г.) — с сатирическим мастерством развенчивают традиционные установления буржуазной морали.



«Dutsch Swing College Band» в 30-е гг., но зато они проводили много времени, обсуждая джаз, его социальное происхождение и историю*.

Вкусы первых английских джазфэнов в области классических искусств почти не отличались от установившихся официальных вкусов. Если они были интеллигентами, они читали Томаса Элиота и Эзру Паунда, может быть, Оскара Уайльда и Бернарда Шоу, а позже научную фантастику в мягких обложках. Несомненно, джаз был для них привлекателен, поскольку это было их открытие и их искусство, а не искусство высших классов. Но джаз был для них также привлекателен и потому, что он служил идеальным введением к классической музыке для людей, не имеющих специальной квалификации и предварительного образования. Если они потом приходили к классической музыке, то в основном через Делиуса и особенно Дебюсси. «Послеполуденный отдых фавна» послужил мостом к классике не для одного джазфэна. Те, кто происходит из интеллектуальной среды и имеет законченное высшее образование, легко забывают о том, что даже дети оксфордских преподавателей начинают свое знакомство с музыкой Баха не потому, что этот композитор имеет особую привлекательность для их возрастной группы или хотя бы какой-то смысл, а потому, что существует некое установившееся мнение, что Бах и его произведения являются предметами «высокого класса», которые должен знать каждый культурный человек.

Английский пионер-джазфэн был активным и энергичным в культурном отношении, нередко обладал творческими амбициями. Вероятно поэтому в их рядах часто встречались коммерческие артисты, журналисты, люди, связанные с шоу-бизнесом, театром и кино. Например, Клиффорд Келлерби, кондуктор автобуса, был совершенно обычным в своей многосторонней активной деятельности: он играл как в джазовом бэнде, так и в военном духовом оркестре, сотрудничал в журнале «Lids Transport Magazine», расклеивал афиши, неплохо рисовал и путешествовал на континент. Я не сомневаюсь, что он писал стихи. Если джазфэн обладал меньшими амбициями, он мог быть коллекционером пластинок, составителем подробных дискографий, собирателем биографических материалов или экспериментатором новейшего радиооборудования для воспроизведения записей. Он был почти наверняка политически сознательным человеком, поскольку оценка и понимание джаза всегда связаны с определенными взглядами на расовую дискриминацию, фашизм и т. д. Например, в 30-х гг. это безусловно означало, что он крайне левый, оказавшийся благодаря своим взглядам в одной компании с молодыми безработными музыкантами, уволенными во время кризиса, и молодыми евреями, эмигрировавшими из гитлеровской Германии. Конечно, нельзя утверждать, что левизна может служить опознавательной характеристикой

* Очевидно, здесь также сказалась некая национальная, «врожденная» приверженность к известным традиционным «английским клубам» как таковым. (Примеч. пер.)



джазфэна, но он по многим признакам соответствовал этому политическому течению и придавал всему довоенному джазу левый уклон.

Мне не хотелось бы загромождать эту книгу статистическими таблицами и социальными обзорами, но данные, взятые из анализа участников и сотрудников (штатных и внештатных) английского джазового журнала «Jazz Music» в середине 40-х гг., создают весьма хорошее впечатление от этого первого поколения активных джазфэнов:

- 1) чертежник;
- 2) свободный журналист;
- 3) редактор шотландского литературного журнала, поэт и писатель;
- 4) коллекционер;
- 5) журналист;
- 6) артист;
- 7) газетчик, торговец пластинками;
- 8) джазовый журналист, студент философии;
- 9) журналист, специализировавшийся по танцевальным оркестрам;
- 10) сельскохозяйственный эксперт, сотрудник журнала молодых коммунистов;
- 11) мелкий бизнесмен, интересующийся литературой;
- 12) чертежник и рисовальщик, интересующийся литературой, искусством, современной поэзией и музыкой;
- 13) газетчик, впервые писавший о джазе в журнале молодых коммунистов;
- 14) сюрреалист, представитель богемы;
- 15) студент американской истории, социологии и экономики;
- 16) активист движения ритм-клубов, автор статей о джазе в журнале молодых коммунистов;
- 17) анархист, интересующийся современной поэзией, литературой, классической музыкой и восточной философией;
- 18) актер и журналист, связанный с коммунистическим движением;
- 19) поэт, выпускник Кембриджа;
- 20) молодой физик;
- 21) фермер;
- 22) доктор;
- 23) лондонский студент;
- 24) кинотехник;
- 25) журналист;
- 26) свободный журналист, диктор на радио;
- 27) работник коммерческого радио, автор материалов для театральных шоу;
- 28) художник-сюрреалист, писатель;
- 29) анархист-журналист, писатель.

С середины 30-х гг. джаз начал проникать и в высшее общество, причем в некоторые из известных высших школ и старинных университетов. Судя по



моим собственным воспоминаниям о годах, проведенных в Кембридже, особенно о последних довоенных годах, первые завоевания джаза были довольно скромными. Любовь к джазу или блюзу считалась не более, чем респектабельной эксцентричностью и никогда особенно не поощрялась. Джаз привлек к себе некоторых из тех, но далеко не всех, кто идеализировал Америку Франклина Рузвельта, новый курс и многое из того, что исходило из-за океана в те годы. Но, конечно, в меньшей степени, чем американские фильмы, которые овладели тогда нашим вниманием и нашими интересами. Джаз не принадлежал периоду литературного увлечения произведениями американских писателей времен гражданской войны в Испании: Хемингуэй, Оден, Спендер, Ишервуд и др. Первой, действительно джазовой группой любителей, которую я могу припомнить в Кембридже, были молодые люди, опосредованно связанные с компартией в предвоенные годы. Однако их вкус больше определялся неоромантикой и квазисюрреалистической поэзией типа «Нового апокалипсиса», распространенной в 1940-е гг. Но именно среди этих друзей я мог услышать музыку не только от Густава Малера, их тогдашнего кумира, но и Каунта Бэйси и Джимми Рашинга, Джо Тернера и Джеймс Пи Джонсона, Билли Холидей и других лучших исполнителей джаза 1938–1939 гг.

Этот постепенный, умеренный рост джазовой публики отражал моду на свинг, которая потрясала все Соединенные Штаты после 1935 г. Но взрослых, истинных любителей джаза в Англии свинг поставил в затруднительное положение. Джазовое общество, как мы видели, существует главным образом за счет своей исключительности, замкнутости и нетерпимости к коммерции и духу торгашества. Свинг был очень популярным и имел большой коммерческий успех. В результате ряды афисионадос значительно уменьшились из-за начавшейся идеологической «гражданской войны» между пуристами* и сторонниками современного стиля, которая легко была выиграна пуристами. Дело в том, что их вкус стал теперь доминирующим вкусом джазовой публики, поскольку пионеры-джазфэны стали в свою очередь критиками и писателями, которые склонялись в пользу любого джаза до 1935 г., отдавая заметное предпочтение негритянским исполнителям. Даже книга «Джаз» английского писателя-пуриста Рекса Гарриса, увидевшая свет в 1952 г., по-прежнему отражала это отношение, усиленное последующим фанатизмом новоорлеанского возрождения. Сила и страстность этого пуризма были тем более примечательны, что он был не только рационально и музыкально не оправдан, но и не разделялся другими ведущими критиками и покровителями джаза. Юг Панасье при всей его искренней страсти к чистоте новоорлеанских госпел приветствовал каждое новое открытие эры свинга со своим обычным кипучим энтузиазмом и хорошим вкусом: Билли Холидей, Лайонелл Хэмптон

* Пуризм (франц. purisme, от лат. purus — чистый). Стремление к очищению литературного языка от иноязычных заимствований, неологизмов и т. д. Применительно к джазу — стремление к сохранению чистого джаза, отрицание всех нововведений.



и оркестр Джимми Лансфорда. Джон Хэммонд, открывший в Америке чуть не всех лучших музыкантов свинга, сам всегда был ярким противником коммерции. Пуристы оставались приверженцами чистого джаза и старательно сохраняли его первоначальную сущность не по чьему-либо велению: ими двигала сектантская убежденность в правоте.

Поэтому вполне естественно, что значительный повсеместный рост джазовой публики в 40-е гг. был не прямым продолжением свинга, а реакцией против него в виде новоорлеанского возрождения. В Англии, да и в любом другом месте, это движение трудно анализировать исходя только из социальных позиций. Движение представляло определенную возрастную группу, нежели определенный социально-общественный слой, для которой джаз от Джелли Ролл Мортон до Кинга Оливера явился настоящим откровением. Это была молодежь, которая к 1945 г. находилась в возрасте 15–22 лет, хотя некоторые их оппоненты принадлежали к поколению 30-х гг. Из тринадцати ведущих английских музыкантов эпохи возрождения Джордж Уэбб родился в 1917 г.; Хамфри Литтлтон — в 1921 г.; Кен Кльер и Мик Маллиген — в 1928 г.; Алекс Уэлш, Сэнди Браун, Джордж Мелли и Джонни Паркер — в 1929 г.; Крис Барбер — в 1930 г., Лонни Донеген — в 1931 г. и Оттилия Паттерсон — в 1932 г. Все они вышли из среды афисионадос. Их социальное происхождение было смешанным; учащиеся средних школ и студенты университетов восприняли музыку возрождения с одинаковым энтузиазмом. Центр тяжести этого движения, несомненно, лежал в предместьях и пригородах таких крупных пунктов, как Лондон, т. е. в местах сосредоточения квалифицированных рабочих. Джаз-оркестры традиционного стиля формировались в основном на окраинах города и победно маршировали к центру подобно мятежным армиям, свергающим римских императоров. «Dixielander's» Джорджа Уэбба поднял знамя восстания в 1944 г. в местечке Бекслихит, графство Кент; «Crain River Jazz Band» возник в Крэнфорде (Миддлсекс) и т. д. Вскоре Лидс представил «Yorkshire Jazz Band», Манчестер — группу «Saints», название которой было дано в честь известной темы, ставшей впоследствии интернациональным гимном традиционалистов, «Когда святые маршируют»; Ливерпуль — «Mississippi». В это время из Шотландии заструился целый поток музыкантов. Почему шотландцы приняли джаз гораздо охотнее, чем любая другая часть Англии, до сих пор остается неясным, тем не менее сам этот факт бесспорен: начиная с 1930-х гг. Шотландия была «рогом изобилия» хороших джазовых музыкантов на Британских островах.

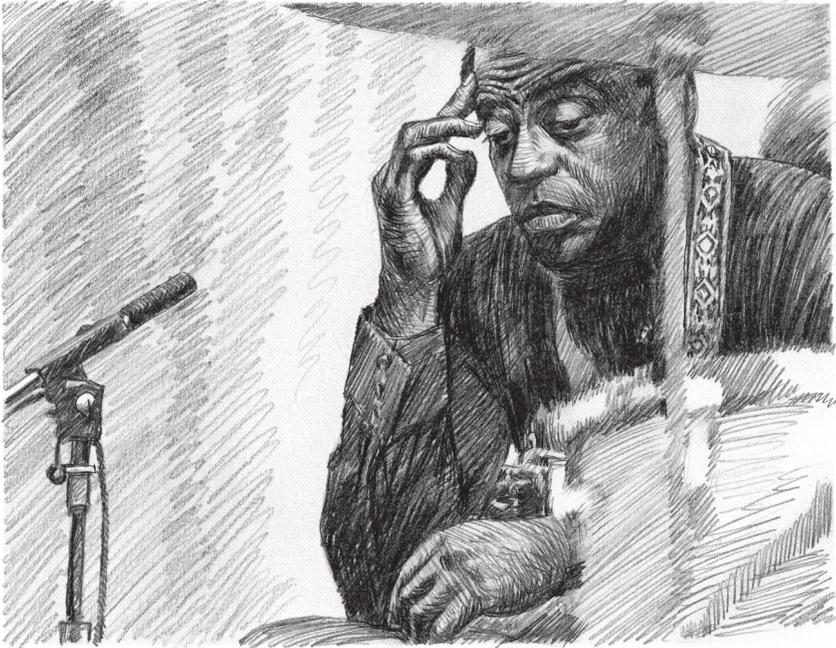
Судя по характеру лондонских джазфэнов, молодежь ниже среднего класса по-прежнему была главной составляющей джазовой публики. Однако общая джазовая атмосфера эпохи возрождения в английских кругах, в отличие от Америки и континента, была более пролетарской, чем атмосфера прежних джазовых эпох и стилей. Возможно, это произошло потому, что возрождение для многих джазфэнов стало более активным движением, в сравнении с пассивным восприятием прошлых стилей, и в то же время своим,



домашним. Его героями не были великие и зачастую уже умершие негритянские музыканты Нового Орлеана, некие далекие боги, на которых простые смертные смотрели сквозь затуманенное стекло времени, поскольку их старые акустические записи 1920-х гг. звучали столь ужасно, что требовалась огромная вера для признания их достоинств. Этот факт говорит в пользу молодых белых традиционалистов, так как никто из взрослых людей, зрелых джазфэнов, за исключением историков джаза, не будет дважды слушать древние записи Банка Джонсона, послужившие источником вдохновения для бесчисленных джазменов 40-х гг. Публика традиционного джаза возрождения в Англии состояла в основном из поклонников Хамфри Литтлтона, Кена Кольера и Криса Барбера, а не Кинга Оливера и Джорда Льюиса, из тех, кто лучше знал Оттилию Паттерсон из Северной Ирландии и Лонни Донегена из Глазго, чем Бесси Смит и Хадди Ледбеттера, которых эти певцы добросовестно пытались имитировать. И английский джаз-клуб 1940–1950-х гг. в отличие от ритм-клубов 1930-х гг. не был местом для самообразования, прослушивания пластинок и дискуссий, он был тем местом, где джазфэны слушали свой живой джаз в исполнении английских музыкантов. Публика эпохи возрождения была менее обученной, чем ее предшественники, менее интеллектуальной, но более пролетарской.

Во всяком случае, социальный тон этого движения был задан любительскими и полупрофессиональными музыкантами, обычными необразованными джазфэнами школьного или студенческого возраста. Этот простой неинтеллектуальный вид музыки обладал привлекательностью и для интеллектуалов. Традиционный джаз привлекал студентов-филологов, молодых актеров и писателей, особенно тех, кто разглядел в нем скрытый мятеж, который чувствовали они сами. Не случайно традиционный джаз получил свое отражение в пьесе Джона Осборна «Оглянись во гневе», герой которой практикуется в игре на трубе, имея честолюбивое желание стать джазовым трубачом. Однако по совершенно иным причинам традиционный джаз в значительной степени захватил и провинциальную рабочую молодежь. В Глазго, Белфасте, Ньюкасле и в других местах «Миссисипи», так сказать, текла полным потоком и те, кто плыл в ней, были преимущественно молодыми представителями рабочего класса.

Движение возрождения осталось, конечно, движением меньшинства, хотя к середине 1950-х гг., пожалуй, было бы трудно найти какого-нибудь школьника, посещавшего молодежный клуб или другую аналогичную организацию, который не был бы знаком с традиционным джазом. Довольно странно, что несмотря на общее изменение политического климата это движение сохранило сильную связь с коммунистами, скорее всего, вследствие сложившихся исторических причин. Лишь в некоторых из ведущих традиционных бэндов не было музыкантов-коммунистов, а иными руководили молодые люди, пришедшие в джаз прямо из коммунистического молодежного движения. Равным образом левые представители в возрождении положили начало



Арчи Шепл

универсальному музыкальному явлению среди молодых британцев: возникновению в 1955–1958 гг. скифл-групп в Англии. С музыкальной точки зрения скифл можно охарактеризовать как модификацию традиционного джаза возрождения, предназначенную для удовлетворения еще более неквалифицированной и непрофессиональной публики. Это движение было довольно спонтанным. Левые уже давно были пионерами всяких сессий баллад и блюзов по обе стороны Атлантики. В результате этого они создали известную популярность таким артистам, как Джош Уайт, Лидбелли, Берл Айвс, Вуди Гатри и Пит Сигер, а в Англии ввели в практику выступления певца-гитариста, который под аккомпанемент ритм-группы в перерывах между отделениями оркестра исполнял блюзы и баллады в основном из репертуара Лидбелли. Аранжировка получила название «скифл», термин, пришедший из забытых уголков американской джазовой истории и теперь не имеющий практически никакого смысла. Склонность к народным блюзам всегда была частью отношения традиционалистов к звучанию джаза эпохи возрождения, хотя коммерчески блюзы казались безнадежным делом. Из всех джазфэнов любители блюзов были наименее посвященными. Вплоть до сего дня английские поклонники Сонни Бой Уильямсона и Бесси Джексон, Рузвельта Сайкса и Лайтнинга Хопкинса могут полагаться только на импортируемые американ-



ские записи, поскольку они не настолько выгодны коммерчески, чтобы можно было наладить выпуск блюзовых записей в самой Англии*.

Как и почему эта музыка, ограниченная народными песнями и балладами в духе ритм-энд-блюза», завоевала широкую публику остается неясным, тем не менее, к середине 1950-х гг. это было свершившимся фактом как в Америке, так и в Англии в направлениях рок-н-ролл и скифл. Никто не создавал и даже не предвидел эту моду. Лонни Донеген в Англии, «Rock Island Line» которого (в оригинале негритянская тюремная песня) произвела настоящий переворот весной 1956 г., сделал эту запись как часть своих обычных рабочих обязанностей с одним ривайвл-бэндом. Появление рок-н-ролла в Америке также было непреднамеренным, хотя проникательные бизнесмены мгновенно взяли его в свои руки, например, Том Паркер и Хэнк Саперстайн — менеджеры Элвиса Пресли.

Однако если вообще направление публичного вкуса было одинаковым по обе стороны Атлантики, то британский вариант отличался двумя важными особенностями. Во-первых, здесь это было более явным продуктом джазового возрождения. Во-вторых, здесь это было движение музыкантов-любителей и слушателей одновременно, образовав, в конечном счете, величайшее достижение такого рода на нашей памяти в масштабе всей страны. Буквально за несколько месяцев вся страна была покрыта сетью скифл-групп, состоящих из гитар и ритмических инструментов, изготовленных из стиральных досок, наперстков, кружек и т. п. Музыка скифл, бесспорно, была самой универсальной популярной музыкой нашего поколения. Она прорвалась через все барьеры, кроме возрастного. Пожалуй, от 8 до 18 лет не было ни одного жителя Англии, независимо от своего социального класса, образованности или интеллигентности, который так или иначе, хотя бы на короткий период, не принимал бы активного участия в этом движении.

Джаз эпохи возрождения, как мы видим, неуклонно и со все возрастающей скоростью развивался от статуса меньшинства к статусу большинства. К концу 1950-х гг. он перестал быть музыкой меньшинства — триумф музыки скифл был очевиден. Но даже после того, как истощилась эта кратковременная мода, инструментальный новоорлеанский джаз остался более сильным, чем когда-либо раньше. Он незаметно превратился в наиболее популярную, стандартную танцевальную музыку для молодежи от 15 до 25 лет. Эта тенденция не ограничивалась одной Англией: в определенной степени она была характерна для Франции и Германии. Настоящие афисионадос вследствие этого неизбежно начинали искать для себя более эзотерическую поэзию. Некоторые спасались бегством в прошлое, в глубины негритянской народной музыки; другие — в будущее, в неисследованные области модерн-джаза.

Современный джаз появился на американской и европейской джазовой сцене с середины 1940-х гг. Его привлекательная сила, несомненно, проявилась бы раньше, если бы не два факта: его было намного труднее слушать,

* В 1960-е гг. это положение несколько изменилось в лучшую сторону. (Примеч. авт.)



Энрико Рава



чем весь предыдущий джаз, и к тому же значительная масса авторитетных критиков и джазовых интеллектуалов, сформировавших школу 1930-х гг., по политическим и социальным причинам относилась к нему с нескрываемой враждебностью. В джазе они ценили, главным образом, его народность, другими словами, они считали джаз музыкой, привлекательной для простых людей, которая в то же время была искусством, дающим возможность создания культуры меньшинства в наш век. Модерн-джаз казался для них преступной изменой джазу. Их по понятным причинам отталкивала деморализирующая и асоциальная атмосфера, подчас окружавшая революционных модернистов: наркотики, внешний вид, хипстеры, богемность и пр. В неменьшей степени их отталкивал и тот факт, что люди с коммерческой хваткой быстро оценили боп как новинку, начали пропагандировать его под лозунгом новейшего джаза и создавать дутую рекламу, даже если рекламируемые музыканты не добивались признания. Несмотря на то, что в конце 1940-х гг. торговцы пластинками в Америке «били во все барабаны», но ни боп, ни кул, ни весь модерн-джаз неспособны были тотчас превратиться в музыку, пользующуюся широким спросом и, следовательно, выгодную для продажи. В 1930-е гг. можно было создать Короля свинга, но в 1940-е гг. даже Вуди Герман со своим биг-бэндом, отдающий предпочтение современным джазовым идиомам и музыкантам-модернистам, не мог себя признать Королем боба.

Модерн-джаз завоевал себе публику особого сорта, происходившую частично из среды профессиональных музыкантов, всегда готовых оценить технически интересную музыку; частично из среды хипстеров и прочей богемы; частично из общества молодых интеллектуалов, которые были готовы принять в искусстве любую революционную вещь. Однако теперь нам ясно, что основной рост новой джазовой публики, по крайней мере, в Европе, произошел только в середине-конце 1950-х гг., когда традиционный джаз приобрел достаточно широкое распространение, чтобы от него можно было получать удовольствие как просвещенным, так и не дилетантам. Я уверен, что этот процесс был также непреднамеренным. Среди музыкантов в Англии он часто принимал форму отрицания традиционного джаза, возможности которого ими были полностью исчерпаны, и у них возникало естественное желание сыграть что-либо более интересное. Но общая тенденция была достаточно ясной. Во многом она поддерживалась двумя предпосылками: истощением американского источника традиционных записей, за исключением неувядающего блюза, и увеличением потока современных записей, которые английские компании либо выпускали по контрактам и лицензиям, либо действовали по принципу «что продается в Америке, то вскоре будет продаваться и в Европе». К середине 1950-х гг. модерн-джаз в США требовал уже определенного культурного признания, поскольку в то время линия между хипстерами и интеллектуалами стала весьма слабой и неотчетливой.

История джазовой публики не завершена, как и история джаза. Однако уже сейчас можно сделать некоторые общие заключения, зная ее историю вплоть до настоящего времени. Несмотря на заметные национальные разли-



чия, джазовая публика удивительно похожа во всех странах. Она неизменно молода по возрастному составу: джаз с его способностью прямо выражать эмоции, с его галереей героев и символов является музыкой, идеально подходящей для юношества. За исключением Англии, в других странах ядро джаз-фэнов обязательно содержит значительный процент детей из хороших семей и студентов, пытающихся восстать как против своих родителей, так и против всего мира. Вследствие мятежного духа джаза общество афисионадос часто находится в родстве с движением и идеологией существующей оппозиции, а иногда, как, например, в англосаксонских странах в 1930-е гг., может примыкать к левым силам. Но обычно, не имея твердых границ и включая в себя множество индивидуальностей, джазовое общество остается на краю активной общественной жизни и привлекает к себе либо тех, кто просто хочет извлечься от условностей, либо тех, кто желает их разрушить. Джаз 1920-х гг. фактически не был связан с политикой; джаз 1930–1940-х гг. заметно приблизился к ней, присоединившись к левым, деятельность которых, в свою очередь, сочеталась с интересом к джазу. Но, конечно, мы не можем ожидать того, что джазфэны или трубачи-любители пойдут строить баррикады. Большинство из них в конце концов примкнет к той или иной форме официальных занятий, зарабатывая себе этим на жизнь и вспоминая свое бурное прошлое. Как молодой американский солдат вспоминает итальянскую девушку, с которой он крутил любовь в Риме перед возвращением домой в Штаты.

В Англии же и, возможно, в других странах, о которых я не имею информации, сердцевина джазовой публики представляет собой другой более серьезный тип мятежников. Этот мятеж отражает стремление культурной и экономически непривилегированной молодежи к официальному признанию. Вероятно, именно по этой причине их политические связи и активная деятельность более настойчивы и постоянны, чем где-либо в других местах. Вокруг этого ядра, по мере становления и развития джаза, постепенно возникает другая, более широкая и менее определенная джазовая публика. Для этих новых молодых людей джаз является не столько идеологией, сколько модой. Начиная с определенного возраста джаз является частью их повседневной жизни, точно так же, как игра в теннис, кемпинги, бары экспрессо и т. д. Существует большое различие между атмосферой джазового бунтовщика и атмосферой типичного английского массового джаз-клуба середины 1950-х гг., где никто не пьет ничего крепче кока-колы и не курит ничего крепче табака. В определенном смысле такая публика больше всего похожа на публику, для которой был создан джаз. Лишь немногие джазовые события воскрешают дух Нового Орлеана лучше, чем праздничные джаз-карнавалы* и «ривербот шаффлс»,

* Первые карнавалы XX в., на которых исполнялся преджаз и ранний джаз, начались в 80–90 гг., естественно, в Новом Орлеане. Вначале они имели вид полузакрытого ритуала — шествия и плясок с пением ряженой толпы с полным набором фольклорных афро-американизмов. Потом власти дали согласие на официальное проведение. Все началось с летнего Большого Карнавала в Конго-сквере в центре Нового Орлеана.



организуемые в Англии: один-два парохода плывут до Маргэйта и обратно, на них играют известные оркестры, а потом лучшие музыканты выступают в Альберт Холле, где концертный зал заполнен молодыми людьми преимущественно из рабочей среды. По критериям афисионадос немногие из них являются серьезными джазфэнами. Просто джаз для них стал тем же, чем были венские вальсы для их предков, а шимми и фокстроты для их родителей: обычная, нормальная музыка для танцев и хорошего времяпровождения.

Третья форма джазовой публики, если ее можно так назвать, также развилась вокруг основного ядра джазфэнов. Это те люди, которые не имеют особого интереса к джазу, но признают, что он стал частью общей культурной жизни. К этому положению джаз пришел, конечно, не сразу. Его эволюция была довольно медленной, исключая скандинавские страны, где в школах появились джазовые классы, а джазовые концерты официально проводились уже с начала 1930-х гг. Даже в Америке официальное признание факта, что джаз является наиболее оригинальным музыкальным вкладом, сделанным этой страной, в мировую культуру было весьма и весьма медленным. Правда, есть сомнение, сможет ли джаз расцвести еще больше в атмосфере академических музыкальных школ и семинаров. Однако, вследствие своей доступности и очевидной привлекательности для публики, джаз нашел отражение в системе официальной культуры. Таким образом, эту третью форму джазовой публики составляют в основном официальные общественные представители. Хотя теперь джазовые обзоры появляются в серьезных журналах, а джазовые программы в серьезных радиопередачах, сущность этого официального отношения признание того, что джаз — объективно существующий факт, о котором должен быть осведомлен каждый культурный человек. Что ж, это уже кое-что.

ДЖАЗ КАК ПРОТЕСТ

Атмосфера, которая окружала джаз почти с самого начала, была настолько перегружена эмоциями, что сделала исключительно трудным толкование джаза с чисто музыкальных позиций. Роберт Мендл, английский писатель и критик, серьезно рассматривавший джаз, отметил это еще в 1926 г. В отличие от всей прежней легкой музыки, писал он «джаз вызывал активную нелюбовь и служил объектом самых яростных атак и беспощадной критики». Мендл утверждал, что причиной тому была огромная сила джаза, ибо «джаз возбуждал и выводил из душевного равновесия больше, нежели любой другой вид легкой музыки прежних времен». Но это «выведение из душевного равновесия» было не только в музыкальном смысле.

Давайте просто поговорим о той необычной страсти, которую джаз постоянно вызывает среди своих приверженцев и которая приводит к тому, что молодые любители джаза относятся к знаменитым музыкантам как к образцам, героям или святым, а более зрелые любители перешагивают через барьер

*Уэйн Докери*

еры немзыкальной лояльности с поразительной легкостью. Известен случай, когда лейтенант немецкой армии, ныне знаменитый джазовый критик Дитрих Шульц-Кен, будучи в 1942 г. в Париже во время оккупации, проводил там все дни, работая вместе с Шарлем Деланэ над очередным изданием «Хот дискографии», хотя общество французских любителей джаза по вполне очевидным причинам отличалось крайне антинемецкими настроениями. Во время капитуляции в Лориенте он прервал переговоры о сдаче немецких войск в его департаменты вопросами о том, собирает ли кто-нибудь пластинки Бенни Гудмана. Впоследствии уже в тюрьме в Сен-Назере он достал фонограф и мог слушать свой любимый джаз.

Трудно найти приверженцев какого-либо другого, широко распространенного интернационального хобби, страсть которых заходила бы столь далеко. Очевидно, джаз вызывает равным образом сильные эмоции как среди его противников, так и среди его сторонников.



В этой главе я хотел бы особо подчеркнуть, что все это происходит благодаря тому, что джаз — это не просто легкая или тяжелая музыка, но музыка протеста и мятежного духа. Разумеется, это не обязательно музыка сознательного, открытого политического протеста. Хотя на Западе джаз почти неизбежно связан с левыми силами. Да и едва ли это может быть иначе, поскольку даже самый аполитичный любитель джаза находится в оппозиции к расовой дискриминации, которую публично поддерживают только правые. Большая часть протестов, исходивших от джаза в то или иное время, воспринималась политиками холодно и без сочувствия. Французские парни и девушки, одетые в яркие, вызывающие костюмы с нагрудными значками «Да здравствует французский свинг во всей Европе», арестованные в 1942 г. немцами в парижском метро, могли быть отнесены к категории героев антифашистского сопротивления, пожалуй, только потому, что некоторые из них закончили потом лагерями смерти. Такие протесты могут, конечно, стать политическими в том смысле, что люди, против которых протестуют любители джаза, например, родители, тети и дяди, в свою очередь придерживаются определенных общепринятых взглядов, часть которых связана с политикой. Или же их можно назвать разрушительными, так как те, против кого они направлены, не могут представить себе бунт против некоторых установившихся условностей иначе, чем через ниспровержение всех взглядов и устоев. Дело не в том, что джазовые протесты необходимо раскладывать по полочкам официальной политики и клеить на них ярлыки, а в том, что музыка сама по себе гораздо больше склонна к любой форме протеста и мятежа, чем большинство других форм искусства. Музыка — это средство выражения самых сильных чувств любви и симпатии или ненависти и отвращения.

Джаз — это прежде всего демократическая музыка. Как писал «Melody Maker» в одной из своих ранних передовиц: «Джаз — это новый культ. Вероятно, это великое новое искусство, которое имеет то преимущество над академической музыкой, что оно апеллирует не только к креслам партера, но и к скамьям галерки. Оно не считается с классовыми различиями».

Джаз первоначально не был музыкой, предназначенной для интеллектуалов и знатоков, для привилегированных и образованных граждан. Его исполняли не профессионалы, а простые люди, которые схватывали музыку на лету. Джазовому слушателю также не требовалось специальной подготовки, которая необходима, например, для восприятия фуги. Джазовой музыкант мог играть без специального образования, которое требовалось, например, для пения колоратуры, хотя это не означает, что образование не приносит никакой пользы. Главное в том, что джаз был музыкальным манифестом народа. «Веселая вдова» в музыкальном отношении может быть гранд-оперой для благопристойных горожан, но джаз-бэнд никогда не был подражанием любому, более уважаемому в культурном отношении жанру. Громкий, хриплый, звучащий как ничто другое на земле, за исключением недисциплинированного духовного оркестра, играющего в слишком маленькой комнате, первый



джаз-бэнд открыто продемонстрировал свою народность. Он привлек к себе внимание не просто потому что людям понравилось его звучание, а потому что он представлял собой победный вызов народа культуре меньшинства, потому что джаз был поистине народным открытием и завоеванием.

Из этого проистекает ряд вещей, как хороших, так и плохих. Те из нас, кто является сторонником народного искусства, должны быть готовы признать его существенные недостатки. В своем лучшем виде демократизм джаза создает идеальное искусство в обществе более широком, чем общество официальной культуры. Джаз дает людям, которые с точки зрения классической музыки обречены оставаться простыми слушателями или послушными исполнителями, реальную возможность самим создавать, а не только воспроизводить музыку. Он позволяет участвовать в обсуждении и критике искусства тем людям, которым официальное искусство никогда не смогло бы предоставить такой возможности. Джаз разрушает классовые различия в гораздо большей степени, чем любое другое искусство. Во всяком случае, я не знаю другого такого искусства, которое позволило бы солдатам и журналистам, преподавателям и торговцам, сутенерам и студентам на редкость единодушно обсуждать, например, стилистические различия между школами джаза Западного и Восточного побережья. Демократический протест джаза означает, что эта музыка предъявляет свои права на серьезное участие в искусстве тех людей, которые в большинстве своем были лишены этой возможности.

С другой стороны, демократизм джаза вырождается в филистерство, мещанство. Так как, если джаз предназначен для наименее интеллектуальных, наименее подготовленных, наименее привилегированных и образованных граждан, то это также может означать, что он предназначен и для наиболее глупых, невежественных, ленивых и неопытных людей, которым не нравится то, чего они не могут понять, что требует от них известных умственных усилий, знания, опыта.

Необходимо отметить, что такого рода филистерство больше окружает поп-культуру, чем сам джаз, ибо его искренних приверженцев обычно шокирует перспектива просто сидеть и слушать в свое собственное удовольствие. Фильмы Голливуда, в которых герой после бесплодного флирта с музыкой «длинноволосых» берется за саксофон и делает невероятную карьеру, в известном смысле находятся на одном уровне с продукцией Тин Пэн Элли. Презрение к ним чисто джазовой публики обычно безгранично. Но если джаз повлиял на поп-музыку в достаточной степени, то это произошло потому, что поп-публика весьма охотно восприняла именно те его идиомы, которые выставляли напоказ его народность. С другой стороны, нельзя отрицать и того факта, что многие джазмены считают джаз не дополнением к огромной массе серьезной классической музыки, а прямым соперником классики.

Как уже говорилось, джаз — это, во-первых, демократическая музыка. Во-вторых, джаз — это музыка протеста, поскольку в начале он был музыкой угнетенных людей и угнетенных классов. Свою привлекательность для афи-



сионатос из средних и высших классов общества он имел как раз благодаря этим социальным истокам и известной идеализации негров. Убеждение в том, что американские негры в некотором смысле символизируют качества, недостающие белой цивилизации, было широко распространено в Америке, да и в Англии со второй трети XIX в., когда черные менестрели впервые стали постоянными участниками популярных развлечений. Поиски чистого, «природного» дополнения к западному буржуазному обществу столь же стары, как и само это общество, поскольку они отражают постоянное сознание его собственных изъянов и недостатков. Иногда эти поиски приобретали форму примитивизма и стремления к экзотике: попытки отыскать тип какого-нибудь благородного дикаря, который мог находиться на Таити или Корсике, Кавказских горах или Аравийской пустыне. Иногда, особенно среди представителей средних и высших классов, поиски приобретали более сложную форму некой идеализации социальных групп, которые в другое время презирались и притеснялись. Это могли быть рабочие, особенно неквалифицированные, и крестьяне, социальные отбросы вроде преступников и проституток, парии общества вроде негров и цыган. В таких случаях восхищение было смешано с презрением, иногда с боязнью, которая часто была лишь непризнанной формой восхищения тем, что мы сами не можем делать и кем мы сами не можем быть. Цыгане были грязными, вороватыми, и вероломными, но в то же время непосредственными и свободными, как «Кармен» Мериме и Бизе. Аналогичным образом для Уильяма Фолкнера негр с Юга в некотором смысле является недочеловеком, но в то же время сильным, страстным и естественным. Поскольку на подобные вещи многие люди реагируют слишком остро, необходимо указать, что каждый, кто считает, что эти описания цыган, южных негров и любых других национальных групп отражают действительность или мнение автора, глубоко ошибается.

Среди более бунтарских меньшинств, интеллектуалов и артистов, эта идеализация бывает гораздо проще: среда гангстеров, сводников и проституток, как в фильме Бекера «Золотая каска», была для них более героической, свободной и простодушной, потому что это была среда изгнанников общества и бунтовщиков против социальных обычаев и условностей. Что же касается джаза, то он был для них хорошей музыкой потому, что произошел не просто от негров, а из округа Красных фонарей в Новом Орлеане.

Эмоциональная и зачастую совершенно иррациональная склонность и пристастие к неграм и их жизни всегда были особенно сильными среди любителей джаза. Политические левые афасионатос пытались противостоять этому отношению, утверждая, что джаз является народной музыкой как черных, так и белых угнетенных людей, хотя по историческим причинам негры сделали больше в формировании джаза и дополняют его лучше, чем белые, а по социальным причинам бедные районы крупных городов явились наилучшими инкубаторами джаза. Однако, несмотря на то, что эта точка зрения разделялась некоторыми интеллектуалами, по крайней мере, до тех пор,



пока она не приобретала экстремистские формы, в общем-то она практически не поколебала основного пристрастия большинства взрослых любителей джаза: Сиднея Финкельштайна, Яна Лэнга и др. Эта своеобразная предубежденность, особенно среди некоторых фанатиков-традиционалистов, иной раз превращается в настоящую манию. Например, один белый историк джаза писал, что «белые люди не могут его играть вообще», а другой доказывал, что «аутентичный джаз мог быть создан только неграми, любой другой джаз, т. е. джаз белых, не может быть аутентичным, так как белые не могут превзойти чувства и экспрессию своих негритянских современников — им чуждо то глубокое мистическое вдохновение, которое руководит негритянскими музыкантами» и т. д.

Желание стать «белым негром», как буквально выразился Мезз Меззроу в своей книге «Подлинный блюз», является наиболее крайней формой этого отношения. По существу это обратный вариант самого ортодоксального расизма тех людей, «чья враждебная реакция на синкопированную танцевальную музыку переносится на все остальное, связанное с неграми» (Р. Мендл). А тот факт, что одно отношение приводит к цивилизованным манерам поведения среди людей, а другое — к нацизму или расизму, не должен затемнять для нас равную иррациональность обоих. Значительная доля джазового критицизма пропитана, может быть, менее крайними, но аналогичными версиями того же расового отношения, которое порой определяет и сами критические стандарты.

Расовые предрассудки не следует смешивать с очевидным признанием того, что происхождение и эволюция джаза более тесно связаны с историей американских негров, чем с любой другой группой населения, и что вплоть до настоящего времени превосходство негритянских исполнителей в джазе бесспорно. Разумеется, можно утверждать, что это произошло, в частности, благодаря действиям критиков, которые с 1930 г. устанавливали критерии хорошего джаза лишь в отношении достижений цветных исполнителей, но я не думаю, что общее превосходство, скажем, Бесси Смит или Чарли Паркера над их белыми современниками предшественниками можно объяснить только этим. Я хочу сказать не о том, что роль негров в джазе значительно преувеличена, ибо этого не было на самом деле, а о том, что привлекательность джаза для многих белых поклонников из средних классов заключалась в следующем: для них это была музыка людей, социальный статус которых ниже их собственного. Леди покидает свой замок с бродячими цыганами не потому, что они столь сладкозвучно играют, а потому что они — не высшее общество, они — цыгане.

Помимо этого элементы протеста в джазе имеют гораздо меньше общего, чем можно себе представить, с его подлинно негритянским характером. Парадоксально, но собственный музыкальный протест негра против своей судьбы был одним из наименее важных элементов в джазе и одним из позднейших по своему влиянию. Американские негры, подобно всем представителям угнетен-



Тони Уильямс

ных и непривилегированных классов, всегда протестовали против своего положения тем или иным способом, пусть даже и не осознанно. Однако во времена относительной политической стабильности, когда джаз только еще развивался, такие протесты зачастую носили опосредованный характер, поэтому трудно зафиксировать их в качестве протестного поведения. Бесчисленные самоуменьшающие намеки в традиционной культуре южных негров воспринимались посторонними людьми, а также политически образованными неграми, не как протесты, а скорее как игра в «дядюшку Тома». И не без причины, ибо одной из функций таких протестов было спустить пары без взрыва, без судов Линча и погромов, которые могли спровоцировать неосмотрительные бунтовщики. Во всяком случае, ранний период джаза с доминирующим новоорлеанским стилем и его производными произвел в социальном отношении наиболее пригодную музыку, с помощью которой негр получал эмоциональную уверенность и безопасность, пока «знал свое место» в пределах гетто. «Беззаботный, счастливый, почти благодушный», как пишет Маршалл Стернс, — это совсем неплохое определение для старого новоорлеанского джаза. Все это ненадолго сохранилось, но его влияние на белую поп-музыку, последующий серьезный джаз и джазовую публику нельзя описать с точки зрения социального протеста. Только в страстных спиричуэл да в безжалостных блюзах звучали ноты искреннего протеста. Однако мода на них не привела к существенному росту социального сознания людей вплоть до 1930-х гг.



Но даже «беззаботная» составляющая народной музыки заключала в себе определенные элементы протеста, не ограничивающихся только негритянским обществом. Музыка, которая ведет прямой разговор с простыми мужчинами и женщинами, которую играют так, как говорят, смеются и плачут, и которая в силу своей непосредственности уже есть постоянный протест против культурной и социальной ортодоксальности. Это музыка, созданная бедными и для бедных, как бы не велико было в ней намерение политического протеста. Это можно проиллюстрировать на примере «Церковь для бедных».

Рабочая беднота, особенно в протестантских странах, часто имеет свою религию, отличную, а в некоторых отношениях и противоположную религии высших классов (см. Нибур «Социальные истоки сектантства», 1957 г.). Эти разновидности религии имеют свои собственные, вполне определенные характеристики. Они сводят на нет или игнорируют те вещи, которыми не обладают бедные и невежественные люди: интеллектуализм, сложное, тщательно разработанное богословие и т. д. Всячески усиливают и подчеркивают те вещи, в которых беднота может «потягаться на равных»: эмоциональную страсть, моральный энтузиазм, аскетизм и т. п. Образованный проповедник, имеющий дело с пресвитерианскими конгрегациями средних классов новой Англии, никогда не мог бы стать популярным среди поселенцев-фронтьеров, фабричных рабочих или рудокопов, которые могли признать лишь человека, толковавшего Библию в стиле госпел-сонг, заживавшего кровь своими молитвами и бывшего одновременно проповедником, актером, оратором и певцом. Каждая протестантская секта бедняков, цветных или белых, в сущности является проповеднической, декламационно-певческой сектой, независимо от того, состояла ли она из методистов в XIX в., состоит ли она из баптистов или адвентистов в XX в. Такие секты дали многое для демократии бедняков, так как сами были весьма демократическими по своему существу. Конгрегация принимала активное участие в отправлении религиозных обрядов, в хоровом пении и т. п. Официальный разрыв между проповедником и публикой был настолько мал, насколько это возможно, да и фактически существующий разрыв был не больше, так как любой член конгрегации в минуты просветления, обладая достаточной страстностью и красноречием, сам мог стать проповедником. По тем же самым причинам религиозное богослужение было максимально неофициальным, спонтанным и коллективным. Опять-таки в своем наиболее чистом виде эти характеристики проявились в негритянских церквях; их можно услышать на бесценных записях их службы и музыки. Однако их можно обнаружить и в белых церквях с отражением аналогичной социальной ситуации. Такая религия, даже не преследующая никаких социальных или политических целей, всегда была протестом. Все в ней возвышало чаяния и надежды бедных, невежественных и угнетенных, обесценивая стандарты богатых, образованных, всесильных представителей высших классов.



Параллель такой церковной службы с примитивным джазом не является произвольной, даже если мы оставим в стороне тесные связи между церковными госпел и ритмическим блюзами, давшими ценное воспитание многим будущим джентльменам. Подобно негритянским церквям, джаз был отличен от официальной культуры и помогал раскрытию талантов многих необразованных музыкантов из народа. Подобно церковной службе, джаз шел прямо к сердцу простых людей, поскольку его техника и предназначалась для этого. Наиболее замечательное техническое достижение блюза — его способность приводить слушателя в необходимое эмоциональное настроение буквально с первого такта, а иногда и с первой ноты, имеет много общего с госпел-сонг. Техника негритянского проповедника в прозе или певца госпел в пении и техника импровизирующего солиста в джазе имеют принципиальное сходство. С другой стороны, подобные технические приемы имеют лишь случайные параллели в официальном искусстве, которое полагается на более сложную и тщательно разработанную систему трансмиссий между эмоциями и художественной экспрессией. Лишь когда мы встречаем артиста вроде такого мастера-художника, как Ван Гог, который стремится к непосредственному выражению эмоций, мы находим технику творчества, близкую к технике джаза.

Таким образом, по самой своей природе и происхождению джаз содержит некий вид протеста. Тот простой факт, что он возник среди угнетенных и презираемых людей, на которых смотрело свысока высшее общество, может превратить обычное прослушивание записей в своеобразный протест. Как открыло для себя поколение тинэйджеров, это просто самый дешевый способ проявлений несогласия. Чтобы они делали, если бы джаз стал «прирученным» и официально признанным, как балет или опера?

Я не намерен здесь рассматривать различные виды протеста, которые джаз способен выразить или помогать выражать в течение своей истории (в разделах «Трансформация джаза», «Музыканты» и «Джазовая публика» мы в некоторой степени касались этого вопроса). С этим предметом чаще всего имеют дело психологи, так что оставим его им. Я не задавался целью показать, почему людям требуется некий способ музыкального протеста, почему им бывает необходимо «спустить пары». Я просто хотел пояснить, почему они находят джаз подходящим для своих целей. Несомненно, это происходит потому, что джаз — это «обыкновенная музыка простых людей» (С. Финкельштайн), которая как по своим социальным корням и связям, так и по своим музыкальным особенностям, пригодна для такой интерпретации. В том случае, если бы джаз не возник на американской сцене, какая-либо другая форма народной традиции, бесспорно, заняла бы его место, как средство выражения протеста. Хотя, конечно, сложно найти замену джаза. То, что джаз заимствовал из своих негритянских корней и связей, это не просто «народная музыка», а народная музыка в ее наиболее концентрированном и эмоционально мощном виде. Поскольку негры были и остались отверженными и угнетенными даже среди самых бедных и бесправных людей, их протест более



мучителен и непреодолим, а их надежды более земные, чем у других людей. Поскольку музыкальный язык джаза является афро-американским, он в гораздо меньшей степени обязан всякой официальной культуре, чем любой другой вид популярной музыки. Больше того, благодаря своим музыкальным истокам джаз обладает таким могущественным музыкальным средством для передачи человеческих эмоций, а именно ритмом, какого не имеет ни одна другая музыка, привычная и знакомая нашему обществу. Так что джаз — это не просто голос протеста, это настоящий громкоговоритель.

То, против чего протестует джаз, является второстепенным для нас. Протесты, которые белые калифорнийские интеллектуалы, английские тинэйджеры или московские стилиаги пытаются выразить через джаз, глубоко отличны друг от друга. А главное их отличие в том, что они никак не связаны с протестами разных социальных групп американских негров. Было бы глупо сводить все протесты к одному общему знаменателю. Джаз сам по себе не является политически сознательным или революционным. Протест в виде «Нам это не нравится!» нельзя смешивать с «Это не может больше продолжаться!» и связывать с лозунгом «Необходима революция!». Артистическая антиортодоксальность не обязательно подразумевает всеобщую антиортодоксальность. До тех пор, пока джаз не был воспринят интеллектуалами, он был менее политически ангажирован, чем любой другой вид музыки, светской или религиозной. И на то есть свои причины.

Истоки джаза лежат среди той части бедноты, которая, несмотря на свое крайне угнетенное положение, была меньше всего предрасположена к коллективной организованности и политической сознательности. Они находили свободу в попытках избежать притеснения, уклониться от него, не вступая в открытый конфликт. Это были неквалифицированные, доиндустриальные рабочие и беднота больших городов. Они играли и пели о своей бедности, притеснениях, как о чем-то совершенно естественном и привычном. Музыкаведы левого толка, знатоки народных песен, не испытывали никаких затруднений, когда обнаруживали, что в песнях фламенко выражается ненависть к полиции и к судьям, что в неаполитанских балладах идеализируются разбойники, повстанцы и контрабандисты, а в негритянских блюзах встречается много социальных намеков и аллегорий. Но в то же время они не могли отрицать и того факта, что эти песни, несмотря на их протестную подоплеку, были песнями из частной жизни людей, связанные с их личными отношениями. Самый характерный блюз был и остается песней о разрыве отношений между мужчиной и женщиной или наоборот.

В известном смысле трущобы, бордели, мюзик-холлы были инкубаторами популярного искусства. Это явилось следствием того, что люди, которые жили в трущобах, не имели никакого иного регулярного отдыха от своих повседневных забот и несчастий. Для тех, кто действительно организует и борется, подобные удовольствия и развлечения обычно являются побочным продуктом коллективного действия, частью которого может быть как искус-



ство, так и религия, что было особенно характерно для ранних движений за свободу с их тенденцией к пуританизму. Но джаз всегда был антипуританским, и лишь в некоторых работах наших критиков можно встретить не соответствующую действительности классификацию причисления светского джаза, блюзов и госпел-сонг к одной и той же категории. Известно, что социальные и исторические последователи госпел среди негритянского народа всегда неодобрительно относились к джазу, а многие джазовые музыканты и блюзовые певцы отвергались и презирались церковными группами. Аналогичным образом представители рабочего движения в Англии обычно очень прохладно относились к старым мюзик-холлам, в тоже время сами артисты из старых мюзик-холлов. Немногие политически грамотные негры были искренними поклонниками джаза, по крайней мере до тех пор, пока они не убедились, благодаря пропаганде белых интеллектуалов, что эта музыка является «достижением расы» и негры должны ею гордиться.

Довольно легко было ассоциировать джаз с радикальной и революционной политикой, и во времена политических брожений сами американские джазмены охотно делали это. Они считали, если беднота, даже неорганизованная, имеет свою политику, они должны быть на стороне бедноты. В других странах, где джазовое движение имело другие социальные основы и зачастую выросло из политически левых кругов, эти связи были иногда еще теснее. Однако, будучи сами по себе левым, джазовый протест оставался неопределенным, поскольку его «против» были гораздо яснее, чем его «за». Это был протест против всяческого притеснения, против бедности, против неравенства, против человеческого несчастья, и это было понятно. Он также был несколько анархическим протестом, неверно понятым некоторыми интеллектуалами-анархистами, против полиции, суда, тюрьмы, армии и войны. Между прочим, вы не найдете ни одного традиционного блюза, где рассказывалось бы о сражениях, войнах и т. п. Ненависть к этим вещам не обязательно подразумевает воинственность. Очень многие американские джазовые музыканты выражали социальное и политическое возмущение. Но все это не выходило за рамки личного протеста. Немногие из них были действительно связаны с активной и организованной борьбой против расового неравенства.

Все «против» от джаза теоретически вполне ясны, хотя они могут проявляться в виде пассивной, индивидуальной экспрессии и вне музыки. Наиболее ярким примером такой экспрессии служат резкие выступления сатириков в ночных джазовых клубах. Сатирические выступления приобрели известность в конце 1950-х гг. (Морт Сал, Ленни Брюс и др.). Все «за» джазовых протестов ясны нам гораздо меньше. Несомненно, это — свобода, равенство, братство и, согласно американским жизненным стандартам, курица в кастрюле в воскресенье или каждый день. Однако эти лозунги нам мало что объясняют, во всяком случае, они объясняют нам даже меньше, чем лозунги, в которые верят люди, не являющиеся джазовыми музыкантами или



любителями джаза. И это основной недостаток джазовых протестов, как, впрочем, и многих других индивидуальных и спонтанных протестов: велико искушение, имея столь небольшие позитивные цели, добиться официального признания и личного удовлетворения. Или, говоря точнее, колебаться между недовольством, которое никогда не может быть удовлетворено (наподобие «голубого цветка» немецкого романтизма или сказочного горшка с золотом у подножия радуги), и недовольством, которое легко удовлетворить, отправившись в турне в качестве посла культуры Госдепартамента или выступая с нью-йоркским филармоническим оркестром, зарабатывая кучу денег.

Стремление к официальному признанию — это, пожалуй, наиболее опасная составляющая этого искушения, поскольку оно затрагивает и саму музыку. Оно существовало всегда, даже когда джазовые музыканты были довольны, дую в свои горны как простые развлекатели танцующей публики. Именно оно побуждало джазовых музыкантов всех стилей время от времени играть с группой струнных инструментов, так как скрипки символизировали признанный культурный статус в музыке, несмотря на весьма разочарующие результаты таких экспериментов. Фильм «Saint Louis Blues» (1958 г.), который подобно многим американским фильмам является экранизированным образцом широко распространенных вымыслов, иллюстрирует это положение достаточно ясно, как и фильм о гастрольях Армстронга вокруг света, он заканчивается апофеозом джаза, исполняемого в филармонической аудитории множеством скрипачей. Аналогичным образом любители джаза США и Англии проявили негодование против пренебрежения блюстителем ортодоксального звучания их музыки. Каждое поколение джазменов собирало крупницы официального признания джаза как общественного культурного достояния. Редкие книги джазовых критиков всех десятилетий не начинались или не содержали в себе речи, направленные против тех, кто умалял достоинства джаза.

Это чувство неполноценности, осознанное или неосознанное, всегда играло значительную роль в джазовых протестах. Оно привело, в частности, в 1920-х гг. к попыткам превратить джаз в нечто близкое классической музыке, к созданию симфоджаза. Все это понятно и даже, может быть, неизбежно, но тем не менее достойно сожаления, ибо сила джаза пропорциональна не силе чувства собственной неполноценности среди его исполнителей или поклонников, а силе его идиом, которые радикально отличаются от официальной культуры. Английский театр наверняка не станет лучше, если всем его актерам присвоить титулы лордов и пэров. Более того, наплыв в актерскую среду сыновей и дочерей из богатых и зажиточных семей средних и высших классов, несомненно, ослабил английский театр, что заметил еще Бернард Шоу: сколько английских актеров или актрис сегодня смогут сыграть короля Лира, Отелло, Клеопатру или леди Макбет с таким же успехом, как неблагородные актрисы из театральных трупп XIX в.?



Парадоксально, но именно самый простой и наименее политический джаз лучше всего сопротивляется искушению компромиссов, респектабельности и официального признания. Бесси Смит, которая никогда не пела в белых театрах и которая никогда не изменила бы свой стиль пения, была (как и сам блюз) наименее компромиссной и продажной частью джаза и, следовательно, чистейшим олицетворением джазового протеста. То же самое можно сказать про Этель Уотерс, Билли Холидей и других вокалисток и вокалистов. И это не потому, что такие артисты более стойки к искушению. Иногда, конечно, стихийные музыканты с большей охотой, чем эмансипированные, склонны играть то, что требует публика. В некоторых случаях это происходит потому, что такие музыканты просто не могут играть или петь как-либо иначе. Но если Армстронг будет играть «Пьесу для трубы» Генри Перселла, она все равно будет звучать у него как блюз.

«Вы тянете нас вниз» — таково типичное обвинение, с готовностью выдвигаемое против тех, кто хочет сохранить джаз независимым. Что ж, это неизбежно. Логика борьбы за эмансипацию и равенство всегда заставляет тех, кто борется «за», доказывать прежде всего следующие два положения: а) что они могут с успехом конкурировать с теми, кто претендует на превосходство своей собственной позиции; б) что они могут отказаться от образа жизни, который прежде был связан с более низким положением. Первые феминистки пытались доказать не только то, что они могут пройти университетские экзамены наравне с мужчинами, но и что они могут обойтись без «женских аксессуаров»: грима, бижутерии и пр. Вновь организуемые африканские университеты с подозрением относятся к заявлениям европейских советников о том, что неграм нет никакой необходимости уделять много внимания изучению древнегреческого и латыни. Разве классика не принадлежит к высшему образованию европейцев, и разве это не отражает их желания лишить африканцев классического образования?

Существует некоторый смысл в этих отказах и подозрениях, какими бы преувеличенными не были их практические результаты. В конце концов, те, кто удерживал женщин в более низком социальном положении, очень часто идеализировали те стороны женского поведения, которые вовсе не предназначались для конкуренции с мужскими достоинствами. Борцы за независимость Африки не раз идеализировали «неиспорченного члена племени», противопоставляя его «образованному, но испорченному интеллигенту». Крики вроде «Да здравствуют brave масаи, долой развращенных кикую!» раздавались часто на протяжении всей истории расовых притеснений, точно так же, как аристократы отделяли городских рабочих от простых крестьян.

Но если в ходе изменений «с водой выплескивали и ребенка», то необходимо вернуть его обратно. Вероятно, так и будет. Эмансипированные женщины уже давно перестали избегать красивой одежды. А эмансипированные американские негры будут иметь свое собственное новоорлеанское возрождение, будучи достаточно далекими от прежнего старого Юга, чтобы теперь



отделять оригинальные культурные достижения своего народа от условий гнета и притеснения, в которых они зародились*.

Вполне возможно, что к тому времени критики будут готовы предупредить музыкантов, что возврат к мертвому прошлому — это не то же самое, что развитие живых традиций; предупреждение, которое раньше должно было быть адресовано в основном молодым белым музыкантам. Традиционалисты могут продолжать защищать оригинальность и подлинные достижения джаза, даже когда они сочетаются с вещами, о которых другие предпочитают забыть и не вспоминать. Они могут содействовать эмансипации тех, кто еще остается в числе угнетенных и непривилегированных. И это будет наилучший способ доказать их истинное положение в человеческом обществе, сделать их счастливыми.

* Приятно быть правдивым пророком. Хотя вышеупомянутое новоорлеанское возрождение в прямом смысле еще не имеет места, но с 1958 г. наметился резкий поворот к корням, к блюзам и госпел-сонг, особенно среди самых сознательных в равном отношении негритянских музыкантов. Опять идеализируются наиболее существенные составляющие негритянской народной музыки фанки или же соул. Однако огромное пространство между протоджазом и революцией бопа еще остается «белым пятном» для многих модернистов. (*Примеч. авт.*)

Словарь музыкальных терминов

Авангардный джаз / Avantgarde jazz (от франц. *avant-garde* — передовой отряд). Условное название группы стилей и направлений современного джаза, ориентирующихся на модернизацию музыкального языка, на освоение новых, нетрадиционных выразительных средств и технических приемов (в области атональности, модальной импровизации и композиции, сонористики, электронного синтеза звука и т. д.). К авангардному джазу принято относить фри-джаз, «третье течение», электронный джаз, некоторые экспериментальные формы хард-бопа, кул-джаза, джаз-рока и др.

Аранжировка / Arrangement (от англ. *arrange* — располагать, устраивать, приводить в порядок). Музыкальное изложение, рассчитанное на определенный состав исполнителей и зафиксированное в нотной записи. В джазе аранжировка является способом закрепления общего замысла ансамблевой или оркестровой интерпретации и главным носителем стилевых качеств, вследствие чего она приобретает не менее важное значение, чем композиция в академической музыке.

Архаический (ранний) блюз / Archaic (early) blues. Наиболее старый, традиционный тип блюза, сложившийся, как предполагается, в первой половине XIX века на Юге США и обнаруживающий тесную связь с африканскими истоками, а также с другими традиционными жанрами народной музыки американских негров (например, уорк-сонгом, холлером, балладой и спиричуэллом).

Архаический (ранний) джаз / Archaic (early) jazz. Обозначение наиболее старых, традиционных типов джаза, бытовавших с середины XIX столетия в ряде южных штатов США. Архаический джаз был представлен, в частности, музыкой негритянских и креольских марширующих оркестров. Период архаического джаза предшествовал возникновению новоорлеанского (классического) стиля.

Баррел-хаус-стиль / Barrel house style, Barrel house piano (от англ. *barrel house* — трактир, пивная). Возникший во второй половине XIX столетия и получивший распространение к началу XX века архаический стиль негритянского фортепианного джаза. Музыка в стиле баррел-хаус исполнялась на фортепиано в остро синкопированной, ударной манере без педали, с четким разделением функций правой и левой рук пианиста (в партии правой руки — свободная синкопированная мелодия, в партии левой руки — аккомпанемент типа «бас-аккорд» со строго



выдержанной метрической пульсацией). Баррел-хаус-стиль практиковался и в небольших ансамблях, в состав которых кроме фортепиано могли входить банджо, гитара, мандолина, губная гармоника, бас и ударные, а также примитивные фольклорные инструменты (казу, джаг, «поющая пила», уошборд, гребешок с папирсной бумагой и т. п.).

Бибоп — см. *Боп*.

Биг-бэнд (большой оркестр) / Big band. Характерная разновидность джазового оркестра, отличающаяся определенным составом инструментов (при ведущей роли духовых), специфическим разделением инструментальных групп (секций), своеобразной техникой ансамблевой игры (сочетание аранжированных разделов с импровизациями солистов, применение особых типов оркестрового сопровождения — бэкграунда, а также особых типов метроритмической пульсации, смешения тембров и др.). Численность музыкантов в биг-бэнде — 10–20 человек. Типичный состав: 4 трубы, 4 тромбона, 5 саксофонов и ритм-группа (фортепиано, гитара, бас, ударные); возможны некоторые варианты. Предполагается наличие секции саксофонов (ридс), секции медных духовых (брасс) и ритм-секции; к ним может добавляться секция деревянных духовых (вудс), а также струнная группа. Развитие биг-бэнда началось в 1920-е гг., а в начале 30-х гг. на его основе сложился свинг — один из основополагающих стилей оркестрового джаза.

Бит / Beat (от англ. beat — удар). В широком смысле — метроритмическая пульсация в музыке. В джазе тип бита (граунд-бит, офф-бит, он-бит, ту-бит, фоур-бит и др.) определяется трактовкой метрической структуры такта, соотношением долевых и ритмических акцентов, степенью их совпадения или несовпадения. Как правило, регулярному, строго организованному биту противопоставляется более свободная и гибкая ритмика. Постоянно возникающие микросмещения ритмических акцентов относительно долей такта усиливают впечатление импульсивности, внутренней конфликтности и напряженности музыкального движения.

Блюз / Blues (предпол. от амер. идиомы to feel blue — быть печальным или от англ. blue devils — меланхолия, хандра). Традиционный жанр афро-американской музыки, являющийся одним из высших достижений негритянской музыкальной культуры. Тесно связан с африканскими истоками, представлен множеством жанровых разновидностей в народной музыке негров Южной, Центральной и Северной Америки. По мнению исследователей, блюз развился из целого ряда негритянских фольклорных вокальных жанров, среди которых важнейшими являются уорк-сонг, холлер, негритянская баллада и спиричуэл. Яркий и неповторимый облик блюза проявляется в характерных особенностях его интонационного строя, лада, мелодики, гармонии, формы. Блюзовая традиция представлена практически во всех основных джазовых стилях; к ней обращались в своем творчестве ведущие академические композиторы XX века (в том числе Равель, Мийо, Гершвин, Копленд, Онеггер, Мартину и др.); под ее влиянием возникли многие формы и жанры современной популярной и танцевальной музыки.

Боп / Bop. Джазовый стиль, сложившийся к началу 1940-х гг. Известен также под названиями «бибоп», «бибап», «рибап», «минтонс-стиль». Почти все эти



названия (кроме последнего) имеют звукоподражательное происхождение и связаны с практикой скэт-вокала. Термин «минтонс-стиль» происходит от названия гарлемского клуба «Minton's Playhouse», где выступали первые музыканты бопа, его основоположники. Боп пришел на смену свингу, возникнув как новое, экспериментальное направление негритянского джаза малых ансамблей (комбо). Важнейшие тенденции, характеризующие боп, — модернизация старого хот-джаза, культ свободной сольной импровизации, новаторство в области мелодики, ритмики, гармонии, формы и других выразительных средств. Боп считается первым значительным стилем современного джаза.

Бопер / Bopper. Музыкант, играющий в стиле боп.

Брейк / Break (от англ. break — прорыв, перерыв, перемена). Короткая сольная импровизационная вставка, прерывающая звучание ансамбля. Может выполнять роль каденционного «ответа» (см. *Вопросно-ответный принцип*), завершающего какой-либо раздел джазовой пьесы, или вступления к аккомпанированному импровизационному хору солиста.

Буги-вуги / Boogie woogie (звукоподраж.). Фортепианный блюзовый стиль, одна из наиболее ранних разновидностей негритянского инструментального блюза (наряду с архаическим гитарным блюзом, баррел-хаус-блюзом и др.). Предположительно является результатом перенесения в практику фортепианного музицирования североамериканских негров техники игры на банджо и гитаре, использовавшейся при сопровождении блюзового пения. Стиль буги-вуги возник в США во второй половине XIX в. Широкое распространение получил в первые десятилетия XX столетия благодаря хаус-рент-парти. Классические его образцы относятся к 1920-м гг. В период свинга буги-вуги вошел в репертуар биг-бэндов. Характерные черты фортепианного буги-вуги — опора на блюзовую традицию, преобладание метроритмики и фразировки типа офф-бит, насыщенность брейками и риффами, импровизационность, техническая виртуозность, специфический тип аккомпанемента (walking bass — «блуждающий бас») и ритмики в партии левой руки пианиста (шафл-ритм). Некоторые особенности джазового буги-вуги (двенадцатитактовый блюзовый квадрат, моторная ритмика, быстрый темп, остиная повторность басовых фигурации) стали атрибутами созданного в 1930-е гг. коммерческой индустрией развлечений модного эксцентричного танца с тем же названием, популярного в Европе с 1945 г.

Вест-коуст-джаз (джаз Западного побережья) / West Coast Jazz. Стилиевое направление в современном джазе, сформировавшееся в ряде городов Калифорнии в 1950-е гг. (первые образцы относятся к 1949 г.). Вест-коуст-джаз возник под влиянием стилей прогрессив и боп, но в нем обнаруживаются также и другие стилиевые связи — с симфоджазом, свингом, кул-джазом и с европейской академической музыкой. Для него характерны эмоциональная сдержанность, строгость формы и голосоведения, склонность к использованию линейно-контрапунктической техники, пристрастие к умеренным темпам и закругленной кантиленной мелодике (в духе баллад и эвергинов), мягкость звукоизвлечения (в этом смысле вест-коуст-джаз ближе кул-, а не хот-джазу), изысканность гармонических и тембровых средств, сочетание диатонической ладотональной основы с «расцветивающими» ее хроматизмами и разнообразными модуляцион-



ными приемами, «расслабленный» характер свинговой пульсации наряду со спокойной, ровной ритмикой, тенденция к законченной, симметричной фразировке. На связь вест-коуст-джаза с традиционным джазом указывает применение музыкантами этого стиля одновременной групповой импровизации. В сфере камерно-ансамблевого музицирования для вест-коуст-джаза типично заимствование приемов исполнительской техники больших оркестров (вплоть до превращения всего ансамбля в единую инструментальную группу, подобную секции биг-бэнда). В оркестровой же практике вест-коуст-джаза наблюдается противоположная тенденция — к камерной манере игры, индивидуализации тембров, усилению роли сольной импровизации. Примечательно также включение в инструментарий таких редко употреблявшихся прежде в джазовых ансамблях инструментов, как гобой, английский рожок, фэгот, бас-кларнет, бас-труба, бас-тромбон, валторна, арфа, смычковые струнные; обычным является сочетание низких деревянных духовых с саксофонами. Стиль вест-коуст-джаза в значительной мере способствовал развитию европеизированного концертного джаза.

Водевиль / Vaudeville. В современном смысле — род бытовой комедии с музыкальными номерами, куплетами, танцами, пантомимами и трюковыми сценами. В США получил широкое распространение т. н. американский водевиль (и как его разновидность — негритянский водевиль), специфика которого связана с национально-характерными чертами фабулы и музыки, с обращением к местному фольклорному и бытовому материалу, а также с влияниями менестрельного театра (см. *Минстрел-шоу*).

Вопросно-ответный (респonsorный) принцип / Responsorial principle (responsory, responsorium) (от лат. respondeo — отвечать). Один из универсальных, основополагающих принципов музыкального формообразования, предусматривающий такой тип связи элементов формы (построений, разделов, частей; мотивов, фраз, предложений и др.), при котором эти элементы образуют взаимодополняющие пары. Наличие музыкального построения, выполняющего функцию «вопроса» (и поэтому обладающего такими свойствами, как неустойчивость, незавершенность, разомкнутость), является фактором, обуславливающим возникновение «ответного» построения (более устойчивого и законченного, восстанавливающего нарушенное ранее динамическое равновесие). Вопросно-ответный принцип находит применение во многих европейских музыкальных формах (имитационных, репризных, рефренных; основанных на концентрической планировке, зеркальной симметрии, периодическом повторе и т. п.). Простейшим способом реализации данного принципа в исполнительской практике является т. н. антифон (лат. antiphona — противозвучание) — чередование двух групп ансамбля, переключки между солистами, между солистом и ансамблем. Респонсорная техника в афро-американской музыке (юрк-сонг, холлер, спиричуэл, блюз) и джазе представлена необычайным многообразием средств и приемов — от самых простых (переключки) до самых сложных (в области логики импровизации и композиции, гармонии и мелодики, в распределении функции между отдельными исполнителями и инструментальными группами).

Восточного побережья джаз — см. *Ист-коуст-джаз*.



Гарлемский джаз / Harlem jazz. Общее наименование ряда стилевых направлений негритянского джаза 1920-х и 1930-х гг., возникновение которых связано с музыкальной жизнью нью-йоркского Гарлема. Здесь получила развитие самобытная манера исполнения блюза (гарлемский блюз), сформировалась своя школа фортепианного джаза (гарлемский страйд-стиль), а также сложилась особая разновидность камерного и оркестрового свинга (гарлемский джамп). В 20-е гг. в Гарлеме достиг своего расцвета негритянский водевиль. К этому же времени относится начало плодотворной концертной и композиторской деятельности Дюка Эллингтона, выступавшего со своим оркестром во многих гарлемских клубах и создавшего целый ряд оригинальных стилевых концепций (джангл-стиль, концертный стиль, лирический «стиль настроения»). Под влиянием традиций гарлемского джаза в 1940-е гг. развился стиль бибоп (см. *Боп*).

Госпел-сонг / Gospel song (от англ. Gospel — Евангелие, song — песня). Жанр негритянской религиозной песни на евангелическую тематику, получивший распространение в США в 1930-е гг. В отличие от других духовных негритянских жанров фольклорного происхождения (таких, как спиричуэл, джюбили и др.) текст и музыка госпел-сонгов создавались преимущественно профессиональными авторами. От хорового спиричуэла госпел-сонг отличается также тем, что он чаще всего предназначен для сольного исполнения и гораздо теснее связан с блюзовой традицией, в большей степени насыщен импровизационностью, может иметь развитое инструментальное сопровождение (тогда как спиричуэл обычно исполняется а cappella).

Граунд-бит / Ground beat (от англ. ground beat — основной удар, пульс). Устойчивая регулярная пульсация в джазе, совпадающая с метрической структурой такта. Как правило, поручается ритм-группе джазового ансамбля; является организующим началом в ансамблевом исполнении. Вместе с тем граунд-бит служит основой для создания разнообразных метроритмических конфликтов в джазовой музыке путем сочетания его с более индивидуализированными и ритмически свободными контрголосами или посредством вводимых в него едва заметных смещений ритмических акцентов относительно метрических долей (см. *Офф-бит*).

Даун-бит / Down Beat (от англ. down — вниз, beat — удар, пульс). Тип джазовой фразировки, при которой внутри свободно артикулируемых ритмических групп сохраняются опорные акценты на основных долях такта. Данный метод позволяет осуществлять одновременное сочетание граунд-бита (в скрытом виде) и офф-бита в партии одного инструмента.

«Джаз в филармонии» / Jazz at the Philharmonic (сокр. JATP). Джазовая концертная организация, созданная в 1942 г. в Лос-Анджелесе импресарио Норманом Грэнцем. Одна из главных задач ее деятельности — предоставлять ведущим музыкантам джаза возможность регулярных выступлений в филармонических концертных залах, а также устраивать гастрольные выступления джазовых коллективов и солистов в США и за рубежом. В настоящее время понятие «джаз в филармонии», или «филармонический джаз», применяется и в более широком смысле — по отношению ко всей современной концертной джазовой музыке.



«Джазовая эра» («Век джаза») / **Jazz Age**. Условное название периода в истории джаза, датируемого приблизительно 1917–1929 гг. (с конца Первой мировой войны до экономического кризиса в США). «Веком джаза» назвал данный период американский писатель Фрэнсис Скотт Фитцджеральд в книге «Tales of the Jazz Age» (1922 г.). С этим временем связано сенсационное «открытие» джаза, приведшее к его бурному расцвету и повсеместному распространению. Хронологически указанный период совпадает с периодом классического джаза и началом перехода от него к «свинговой эре».

Джайв / Jive (амер. сленг — болтовня, жаргон). Термин имеет ряд значений: 1) то же, что и джаз; 2) символический язык блюза, позволяющий обыгрывать в тексте разного рода «запретные» темы, например, связанные с сексом, алкоголизмом, наркоманией, преступностью и т. п.; 3) в период свинга название музыки, исполняемой биг-бэндом в манере гарлемского джампа, а также наименование связанных с этим стилем популярных танцев; 4) жаргон джазовых музыкантов и любителей джаза.

Джамп / Jump (от англ. jump — скачок, прыжок). Разновидность негритянского свинга, созданная в 1920–1930-е гг. музыкантами гарлемской школы джаза (см. *Гарлемский джаз*). Отличается повышенной экзальтированностью исполнительской манеры, сильной и резкой атакой звука, обилием изломов и скачков в мелодике, большим динамическим напором и устремленностью (см. *Драйв*), жесткой, равномерной ритмикой с тяжелыми акцентами на основных метрических долях (см. *Бит, Граунд-бит*). Джамп тесно связан с традициями блюза и негритянского хот-джаза.

Джангл-стиль («стиль джунглей») / **Jungle style**. Стилевое направление в джазе, возникшее во второй половине 1920-х гг. Одним из основоположников и ведущих представителей этого стиля является Дюк Эллингтон. Характерные черты джангл-стиля: экзотические комбинации тембров, обилие остро диссонирующих звучаний и кластеров, разнообразные сурдинные эффекты, граул-манера в игре на духовых инструментах, дёрти-тоны, глissандо, шаут-приемы, подражание голосам диких животных и человека. Стилизация экзотики и варваризмы нередко сочетаются здесь с утонченным оркестровым колоритом, традиции блюза и хот-джаза — с экспериментами в области гармонии, тональности, формы и инструментовки. Многие выразительные средства джангл-стиля нашли применение в современном джазе.

Джем-сейшн / Jam session (от англ. jam session — случайная встреча). Традиционные творческие встречи джазовых музыкантов, собирающихся в свободное время (чаще всего ночью) для свободного совместного музицирования, обмена идеями или соревнования друг с другом в исполнительском мастерстве и в искусстве импровизации. Состав ансамблей, выступающих на джем-сейшн, как правило, не определен заранее и может изменяться непосредственно в процессе исполнения. Случайный характер носит и программа таких «концертов», что исключает возможность предварительной подготовки музыкантов, репетиций, использования аранжировок. Традиция джем-сейшн существовала еще в начале XX в. у музыкантов новоорлеанского джаза и сохраняется до нашего времени. Джем-сейшн сыграла важную роль в разработке и развитии многих джазовых стилей.



Диксиленд / Dixieland (англ. — страна Дикси). Одна из основных стилевых разновидностей традиционного джаза (наряду с новоорлеанским стилем). Термин имеет фольклорное происхождение («страна Дикси» — символическое название южных штатов США); введен в обиход белыми музыкантами — создателями диксиленда, чтобы подчеркнуть его отличие от негритянского джаза и избежать употребления самого слова «джаз», отношение к которому в течение довольно длительного времени было весьма пренебрежительным. Наиболее ранние образцы диксиленда относятся к концу XIX в., окончательно этот стиль сложился в 1910-е гг. Вначале деятельность белых музыкантов ограничивалась слепым подражанием новоорлеанскому стилю и была малопродуктивной. Второе поколение музыкантов диксиленда (начало 1920-х гг.) освоило основные выразительные средства негритянского джаза (импровизацию, офф-бит, блюзовый звукоряд, хот-тон и др.), вступив на путь постепенного преодоления расовых барьеров. В результате различия между диксиленд-джазом и новоорлеанским стилем стали сглаживаться, что в значительной мере способствовало возникновению и развитию новых, смешанных стилевых форм джазовой музыки. На раннем этапе диксиленд развивался главным образом под влиянием менестрельных традиций, музыки архаических марширующих духовых капелл (см. *Марширующей оркестр*) и особенно регтайма. Окончательная переориентация его на классический негритянский джаз произошла около 1916 г. Многие характерные признаки диксиленда сохранились в пришедшем ему на смену в 1920-е гг. чикагском стиле.

Драйв/ Drive (от англ. drive — движение, преследование, гонка, спешка). Энергичная манера исполнения в джазе, при которой достигается эффект нарастающего ускорения темпа активной устремленности движения. Драйв предполагает использование целого комплекса выразительных средств и приемов, например, таких, как постоянное опережение долей метрической пульсации (см. *Офф-бит*), переход от рассредоточенного размещения долевых акцентов (на 1-ю и 3-ю доли или на 2-ю и 4-ю) к акцентировке каждой доли, от более крупных ритмических длительностей к более мелким, динамичная атака звука, свинг, стопп, риффы и т. д.

Западного побережья джаз — см. *Вест-коуст-джаз*.

Импровизация / Improvisation (от лат. improvisus — непредвиденный, неожиданный, внезапный). Метод творчества (в музыке и некоторых других видах искусства), предполагающий создание произведения в процессе свободного фантазирования, экспромтом. В музыкальной импровизации нет разделения функций композитора (сочинение музыки) и исполнителя (интерпретация); они образуют органическое единство и осуществляются музыкантом-импровизатором одновременно. В джазе (в отличие от академического музыкального искусства) импровизация имеет основополагающее значение, хотя использование ее в отдельных случаях не считается обязательным. Типы и средства импровизационной техники в джазе чрезвычайно многообразны, что обусловлено особенностями различных джазовых стилей, индивидуальной исполнительской манерой музыкантов, спецификой характерных для джаза музыкальных форм и жанров. Широкое применение здесь находят такие разновидности импровизации, как вокальная и инструментальная, сольная и ансамблевая, тональная и атональная,



свободная и ограниченная (основывающаяся на заданных схемах, моделях, стандартах, частично или полностью распланированная, сочетающаяся с элементами композиции и аранжировки, даже целиком зафиксированная в нотной записи). Это может быть короткий брейк или развернутый мелодический хорус, импровизация на определенную тему, на гармонический квадрат или даже на законченную пьесу с развитой формой, импровизация на импровизацию, модалная или алеаторическая импровизация, коллективная игра в линейно-контрапунктической, гетерофонной, орнаментально вариационной или респонсорной манере, имитация музыкантом импровизационного стиля других джазовых исполнителей и т. д. Возможны также сочетания различных типов импровизации.

Ист-коуст-джаз (джаз Восточного побережья) / East Coast Jazz. Общее название группы стилей и направлений современного джаза, сложившихся в первой половине 1950-х гг. на Восточном побережье США (главный центр — Нью-Йорк). Представители ист-коуст-джаза — преимущественно цветные музыканты. Важнейшие его стилевые формы — хард-боп и соул. Для этих стилей, возникших как реакция на эксперименты вест-коуст-джаза в области европеизированных концертных форм, характерна тенденция к возрождению традиций блюза и негритянского хот-джаза на современной основе.

Канзасский стиль (Канзас-Сити-джаз) / Kansas-City-jazz. Стилевая разновидность раннего негритянского свинга, возникшая в конце 1920-х гг. в г. Канзас-Сити. Отличается характерным типом свинговой пульсации (баунс), выдержанным фоур-битом, разнообразным использованием техники риффов и бит-фразировки. Обнаруживает следы влияния традиционного джаза, регтайма и музыкального фольклора Среднего Запада. В некоторых отношениях канзасский стиль предвосхищает более поздние стили современного джаза, в частности боп и кул.

Кантри / Country (от англ. country — сельский, деревенский). Выросшая из фольклорных истоков и представленная в США множеством местных школ, стилей и направлений традиционная песенно-инструментальная музыкальная культура белого населения сельских районов юго-восточных и западных штатов. Сложилась к началу XX века в ходе длительного процесса смешения архаических форм музыкального фольклора различных европейских народов. Первоначально бытовала в сельских районах как музыка фермеров, сельскохозяйственных рабочих, лесорубов и др. под названием фолк-мьюзик (folk music), или сокр. фолк. После Первой мировой войны получила широкое распространение благодаря развитию грамзаписи и радио. В 1920-е г. стала называться хилбилли (hillbilly) — по имени одного из наиболее популярных ее исполнителей, скрипача и певца Билли Хилла (1899–1940 гг.). К 1940-м гг. коммерциализировалась, превратившись в т. н. «вторичный фольклор», создаваемый профессиональными авторами. Вместе с ковбойскими песнями Запада — вестернами — приобрела популярность в городской среде под названием кантри-энд-вестерн (country and western, C & W). В некоторых своих разновидностях музыка кантри обнаруживает негритянские влияния. В настоящее время почти целиком относится к сфере коммерческой развлекательной музыки; нередко популяризируется в форме театрализованных эстрадных программ — кантри-шоу.



Кантри-блюз / Country blues. Одно из названий архаического блюза, подчеркивающее его принадлежность к сельскому музыкальному фольклору, в отличие от классического блюза, имевшего преимущественно городское бытование и поэтому называвшегося также биг-сити-блюзом (букв. — блюз большого города). См. также *Кантри*.

Классический джаз / Classic jazz. Общее название джазовых стилей, разившихся на основе архаического джаза. Классический период датируется приблизительно 1890–1929 гг. Завершился с началом «свинговой эры». Моменты наивысшего расцвета классического джаза — около 1917 г. (Новый Орлеан) и вторично в середине 1920-х гг. (Чикаго). Принято относить к классическому джазу следующие его стиливые формы: новоорлеанский стиль (представленный негритянским и креольским направлениями), новоорлеанско-чикагский стиль (возникший в Чикаго после 1917 г. в связи с переездом сюда большей части ведущих негритянских джазменов Нового Орлеана), диксиленд (в его новоорлеанской и чикагской разновидностях), ряд разновидностей фортепианного джаза (баррелхаус, буги-вуги и пр.), а также относящиеся к этому же периоду направления джаза, возникшие в некоторых других городах Юга и Среднего Запада США. Классический джаз вместе с отдельными архаическими стиливыми формами иногда обозначается как «традиционный джаз».

Классический свинг / Classic swing. Зрелый свинговый стиль периода 1930–1944 гг. Является новой, более высокой ступенью развития раннего свинга (см. *Чикагский стиль*). Достиг расцвета в 1938–1942 гг., после чего начал постепенно утрачивать свое доминирующее значение в связи с его коммерциализацией и выдвиганием на первый план современного джаза. В 1950-е гг. произошло некоторое возрождение классического свинга в его традиционной и модернизированной формах.

Комбо / Combo (от англ. combination — комбинация, сочетание). Характерный тип камерного джазового ансамбля, утвердившийся в современном джазе. В отличие от биг-бэнда, в котором коллективное исполнение и секционное деление инструментов преобладает над солированием, комбо, как правило, представляет собой ансамбль солистов, импровизирующих в сопровождении ритм-группы (иногда ритмическая функция поручается здесь лишь одному инструменту или даже вообще может быть не обособленной от сольных партий). Численность исполнительского состава комбо может варьироваться в довольно широких пределах — от 2 до 10–11 человек — и, следовательно, не является определяющим признаком этого типа ансамблей. Специфика их связана прежде всего с распределением функций между музыкантами, что дает основание считать комбо-джаз относительно самостоятельной стиливой разновидностью джазовой музыки.

Концертный джаз / Concert jazz. Данное понятие применяется по отношению к джазовой музыке, специально предназначенной для публичного исполнения в больших концертных залах или обладающей качествами, присущими концертным жанрам (по аналогии с концертными жанрами академической музыки). Для концертного джаза характерны повышенная серьезность и углубленность содержания, рафинированность выразительных средств, тщательно продуман-



ная и разработанная форма (и как следствие этого — возрастание роли композиции и аранжировки), высокий уровень профессионального мастерства и технической виртуозности исполнения, отказ от развлекательно-прикладных функций и от танцевальной ритмики, обращенность к подготовленному, интеллектуальному слушателю с развитым музыкальным вкусом и соответствующей культурой восприятия. Известны примеры концертных жанров, созданных на основе негритянского фольклора (концертный спиричуэл, концертный блюз), архаических форм евроамериканской музыки (концертный регтайм), традиционного джаза (концертный диксиленд). В 1920-е гг. большой популярностью пользовались концертные обработки песенных, танцевальных и джазовых мелодий, исполнявшиеся оркестрами т. н. симфоджаза. В этот же период возник самобытный концертный джазовый стиль, разработанный Дюком Эллингтоном и музыкантами его оркестра. Тенденция к концертности с очевидностью обнаруживается почти во всех стилях и направлениях современного джаза. В наибольшей мере это понятие применимо к таким его разновидностям, как филармонический джаз (см. «Джаз в филармонии»), прогрессия, вест-коуст, кул, фри-джаз, «третье течение», современный симфоджаз.

Креольский джаз / Creole jazz (также **frenchmen jazz**). Разновидность традиционного джаза, относящаяся к новоорлеанскому стилю. Развивалась параллельно и в тесной взаимосвязи с его негритянским направлением. Возникла в среде цветных креолов Нового Орлеана — потомков французских и испанских переселенцев, имеющих примесь негритянской крови. Этим объясняется своеобразное промежуточное положение креольского джаза между негритянским джазом и диксилендом, что нашло непосредственное выражение в его стилистике. Креольские музыканты привнесли в джаз элементы своего родного фольклора и латиноамериканской музыки, способствовали расширению джазового инструментария и развитию ансамблевых форм джаза, а также приобщению негров к европейской культуре.

Кул-джаз («прохладный» / «холодный» джаз) / Cool jazz (от англ. cool — холодный, прохладный). Стиль современного джаза, возникшего в конце 1940-х гг. Создан некоторыми негритянскими джазменами-бопперами на основе достижений бопа, однако во многом противоположен ему. Прежде всего это проявилось в отходе от традиций хот-джаза, которым следовал боп, в отказе от присущей ему чрезмерной ритмической экспрессивности и подчеркнутой негритянской специфики. Происхождение стиля кул принято связывать также с именем негритянского свингового саксофониста Лестера Янга, который еще в 1930-е гг. разработал противоположную звуковому идеалу хот-джаза «холодную» манеру звукоизвлечения (т. н. Lester sound). Характерные черты кула — эмоциональная сдержанность, усиление интеллектуального начала, снижение роли офф-бита и драйва, возросшее значение композиции, аранжировки и гармонии, изысканность тембров, применение разнообразной модуляционной техники, полифонизация фактуры, использование элементов политональности, атональности и додекафонии, тенденция к сближению с европейской академической музыкой. Большинство представителей кул-джаза — белые музыканты. В основном кул исполняется ансамблями типа комбо, реже — большими оркестрами. Его влияние ска-



залось на развитии других современных джазовых стилей, особенно вест-коуст-джаза и «третьего течения».

Кэйкуок / Cakewalk (с англ. — шествие на кухню). Популярный с середины XIX в. быстрый синкопированный танец-марш афро-американского происхождения. Входил в состав менестрельных представлений (минстрел-шоу). Является предшественником регтайма. В Европе получил распространение как модный бытовой танец в 1900-е гг. Название, по одной из версий, связано с танцами негров-рабов, исполнявшимися для увеселения белых хозяев. Шествие на кухню, вероятно, было наградой отличившимся танцорам.

Марширующий оркестр / Marching band. Тип негритянского духового оркестра, получивший распространение в период архаического джаза в Новом Орлеане. Возник по образцу военных марширующих оркестров, существовавших во французской армии еще со времен наполеоновских войн. Репертуар марширующих капелл Нового Орлеана состоял в основном из маршей и популярных танцев, исполняемых в характерной для негров синкопированной манере. Такие оркестры участвовали в карнавалах и праздниках, торжественных шествиях и парадах. Они сыграли важную роль в формировании новоорлеанского стиля и классического джаза в целом.

Минстрел-шоу / Minstrel show (с англ. — менестрельное представление). Самобытная форма американского музыкального театра, возникшая в первой половине XIX в. под влиянием негритянского фольклора. Первоначально это были короткие комедийно-эксцентрические импровизированные сценки-скетчи, исполнявшиеся бродячими белыми музыкантами-менестрелями, которые, загримировавшись под негров, пародировали их манеры, повадки, речь, песни и танцы. Такие сценки нередко вставляли в качестве интермедий между действиями в театральных постановках для развлечения публики во время антрактов. Впоследствии на их основе развился особый тип законченного многоактного шоу-представления с участием профессиональных актерских трупп и музыкальных ансамблей (банджо, кастаньеты, тамбурин, к которым иногда могли добавляться и другие инструменты). Период наивысшего расцвета минстрел-шоу 1840–1870 гг. После окончания гражданской войны в США (1865 г.) появились негритянские труппы, продолжавшие традиции белых менестрелей. К началу XX века менестрельный театр подвергся коммерциализации и утратил свое значение. Тем не менее он сыграл важную роль в истории американской музыки — способствовал возникновению и развитию регтайма и раннего джаза, формированию национальных жанров музыкального театра и эстрадно-зрелищного искусства (водевиля, мюзикла, мюзик-холла, шоу, ревю и др.).

Новоорлеанский стиль / New Orleans style. Основополагающий стиль классического периода истории джаза. Представлен негритянским и креольским джазом Нового Орлеана. Сформировался в конце XIX в. на основе афро-американского фольклора (уорк-сонг, негритянская баллада, спиричуэл, блюз и др.), народной и бытовой музыки цветных креолов, а также архаического (раннего) джаза. Новоорлеанский стиль связывается прежде всего с возникновением развитых инструментально-ансамблевых форм негритянского музицирования, пришедших на смену вокальным фольклорным жанрам с примитивным инструмен-



тальным сопровождением, бытовым танцам, фортепианному регтайму и музыке духовых капелл, организованных по образцу европейских военных оркестров. В классический период сложился самостоятельный тип новоорлеанского джаз-бэнда с характерным разделением инструментальных групп (секций) — ритмической (банджо, духовой или струнный бас, ударные и фортепиано) и мелодической (ведущий голос — корнет или труба; контрапунктирующие голоса — кларнет и тромбон, участвующий также в гармоническом сопровождении мелодии), с определенным соотношением сольной и коллективной игры, импровизации и аранжировки. В отличие от гетерофонно-вариационного стиля исполнения в архаическом джазе здесь утвердился более сложный и совершенный респонсорный (вопросно-ответный) принцип ансамблевой игры наряду с многоголосием типа импровизационной контрастной полифонии с ведущим голосом (лид). Более яркое и последовательное воплощение получила блюзовая традиция, определился круг специфических выразительных средств и технических приемов — офф-бит, драйв, дёрти-тоны, шаут-эффекты, стомпинг, брейки и др. После 1917 г. в связи с закрытием увеселительных заведений Нового Орлеана многие джазмены переехали в Чикаго, где благодаря этому развился новоорлеанско-чикагский стиль, способствовавший зарождению раннего свинга (см. также *Чикагский стиль*). В среде белых музыкантов Нового Орлеана и Чикаго, подражавших негритянскому джазу, получил развитие стиль диксиленд. К концу 1920-х гг. новоорлеанский стиль утратил свое значение и был вытеснен коммерческой развлекательной музыкой, однако во второй половине 30-х гг. произошло его возрождение в традиционных и новых формах (см. *Ривайвл*). Идеи и принципы новоорлеанского стиля нашли продолжение в современном диксиленде.

Он-бит / On beat (On the beat) (англ. — к биту). Джазовый бит, приближающийся к строгой метрической пульсации.

Офф-бит / Off beat (англ. — от бита). Джазовый бит, отклоняющийся от строгой метрической пульсации. Одно из важнейших средств создания метроритмических конфликтов в джазе.

Офф-питч / Off pitch (англ. — от определенной высоты). Отклонение от абсолютной высоты тона. Термин, обозначающий характерный для афро-американской музыки и джаза тип лабильной (подвижной, неустойчивой) интонации, не укладывающейся в европейскую равномерно-темперированную звуковысотную шкалу. К специфическим формам интонации типа офф-питч относятся «блюзовые тоны» и дёрти-тоны.

«Прохладный джаз» — см. *Кул-джаз*.

Ранний джаз — см. *Архаический джаз*.

Регтайм / Ragtime (от англ. ragtime — букв. «разорванное время», т. е. синкопированный ритм). Самобытный американский фортепианный жанр, сложившийся в последней четверти XIX в. в сфере фольклорного музицирования под влиянием некоторых архаических разновидностей негритянской инструментальной музыки, а также менестрельных песен (кун-сонг) и танцев (кэйкуок). В распространении и развитии регтайма ведущая роль принадлежала белым музыкантам (в особенности это относится к т. н. эстраднему концертному регтайму). Характерные черты регтайма — сопоставление постоянно синкопирующей



щей мелодии с метрически четким маршеобразным аккомпанементом типа «бас-аккорд», использование оstinатно повторяемых мелодических и ритмических моделей, не совпадающих с тактовой группировкой (паттерн), особый тип композиционной структуры и др. В конце 1880-х – начале 1890-х гг. сформировался классический регтайм, заметно отличающийся от своих фольклорных разновидностей. Развиваясь по пути совершенствования стиля, структуры и пианистической техники, он утратил свою импровизационность, превратившись в вид композиторского творчества, а затем коммерциализировался и стал одним из жанров профессионального эстрадно-развлекательного искусства. В практике негритянского музицирования он сохранил свою индивидуальность, оказав существенное влияние на эволюцию ранних стилей фортепианного джаза, а также новоорлеанского стиля и диксиленда. На роликах для механического фортепиано сохранились записи регтаймовых пианистов конца XIX – начала XX вв., имеющие большую историческую ценность и впоследствии воспроизведенные на грампластинках.

Рент-парти — см. *Хаус-рент-парти*.

Респонсорный принцип — см. *Вопросно-ответный принцип*.

Ривайвл / Revival (англ. — возрождение). В истории джаза с этим понятием прежде всего связано движение, возникшее в конце 1930-х гг. и известное под названиями «новоорлеанский ренессанс» (New Orleans Renaissance) и «возрождение диксиленда» (dixieland revival). Его инициаторы — белые любители джаза, коллекционеры грампластинок, джазовые критики и музыканты — стремились возродить аутентичные формы классического джаза, традиции которого оказались уже почти полностью забыты из-за всеобщего увлечения коммерческой танцевальной музыкой. Изучение и популяризация классического джаза способствовали возникновению новых, современных стилевых форм диксиленда. Термин «ривайвл» иногда употребляется также к периоду возрождения свинга 1950-е гг.

Ринг-шаут / Ring Shout (от англ. ring — круг, shout — крик, зов). Негритянский религиозный круговой танец экстатического характера, сопровождавший исполнение спиричуэла.

Ритм-энд-блюз / Rhythm and blues. Блюзовый вокально-инструментальный стиль негритянской музыки 1930-х гг., возникший под влиянием свинга. Сочетает в себе элементы классического блюза, госпел-сонга, гарлемского джампа, танцевально-бытовой музыки негров. Впоследствии коммерциализовался, став объектом подражания и искаженной имитации в сфере развлекательной музыки. Ритм-энд-блюз считается одной из ранних форм негритянской рок-музыки. К коммерческим его модификациям, созданным белыми музыкантами, относятся рок-н-ролл и твист.

Рифф / Riff. Прием мелодической техники джаза, особенно характерный для свинга, но также встречающийся в различных формах в афро-американском фольклоре, классическом и современном джазе. Представляет собой многократно повторяемую группой инструментов, или тутти, короткую мелодическую фразу, оstinатное проведение которой используется либо как средство нагнетания динамики, либо как устойчивая форма сопровождения импровизирующего со-



листа (бэкграунд). В биг-бэнде могут исполняться одновременно несколько разных риффов, иногда серия риффов проводится в последовательном чередовании или в виде респонсорной переключки между группами инструментов оркестра.

Саунд / Sound (от англ. sound — звук, звучание). Одна из важных стилевых категорий джаза, характеризующая индивидуальное качество звучания инструмента или голоса. Определяется способом звукоизвлечения, типом атаки звука, манерой интонирования и трактовкой тембра. Является индивидуализированной формой проявления звукового идеала в джазе. Понятие саунда применимо также к звуковому стилю ансамблевого или оркестрового исполнения.

Свинг / Swing (от англ. swing — качание, взмах). 1) Выразительное средство в джазе. Характерный тип метrorитмической пульсации, основанной на постоянных отклонениях ритма (опережающих или запаздывающих) от опорных долей граунд-бита. Благодаря этому создается впечатление большой внутренней энергии, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия, эффект «раскачивания» звуковой массы, расшатывания метрической основы. При свинге возникают метrorитмические конфликты, сконцентрированные главным образом вокруг основных тактовых долей, которые — для усиления импульсивности ритма — подчеркиваются сильными акцентами. В этом состоит его отличие от других типов джазового бита, в частности, от офф-бита, связанного с динамизацией не только долевого ритма, но и всей ритмики в целом. 2) Стиль оркестрового джаза, сложившийся на рубеже 1920–1930-х гг. в результате синтеза негритянских и европеизированных стилевых форм джазовой музыки. Первоначально был представлен преимущественно биг-бэндами, а к концу 1930-х гг. стал исполняться также камерными ансамблями (комбо). К отличительным признакам стиля свинг относятся: характерная свинговая пульсация («раскачивание»), специфическое сочетание секционной техники игры с сольной импровизацией, особый тембровый колорит, возросшее значение аранжировки и композиции. Свинговый биг-бэнд является результатом укрупнения и развития оркестров чикагского стиля. Исторически свинг занимает промежуточное положение между традиционным и современным джазом, а по своим стилевым качествам — между хот- и свит-джазом. Классический свинговый стиль сформировался в первой половине 1930-х гг. В связи с коммерциализацией и зарождением новых современных стилевых концепций к концу того же десятилетия отошел на второй план, превратившись в разновидность танцевально-развлекательной музыки. Возрожден в 1950-х гг.

Свит / Sweet (от англ. sweet — сладкий, приятный). Термин, применяемый для обозначения ряда разновидностей коммерческой развлекательной и танцевальной музыки сентиментального напевно-лирического характера, а также родственных ей форм коммерциализированного джаза (свит-джаз) и «оджазированной» популярной музыки. К свит-музыке принято относить, например, ранний симфоджаз, танцевальную свинговую музыку (свит-свинг). Элементы свит-стиля можно обнаружить во многих направлениях джаза (таких, как кул, фанки, соул, боссанова-джаз, джаз-рок), в современной поп-музыке.

Симфоджаз / Symphojazz. В ранней форме получил распространение, начиная с середины 1920-х гг. Исполнялся большими оркестрами симфонизированного типа и представлял собой концертный стиль популярно-развлекательной и танце-



альной музыки, обнаруживающий заметные влияния джаза. Иногда эту музыку определяют также термином «свит». Наряду с чикагским джазом симфоджаз в известной мере подготовил возникновение свингового биг-бэнда. Его идеи нашли продолжение в стилях прогрессия, вест-коуст, кул и особенно «третье течение». Понятие «современный симфоджаз» охватывает обширную область творческих экспериментов, связанных с синтезом джаза и академической музыки.

Современный джаз / Modern jazz. Общее обозначение стилей и направлений джаза, возникших после окончания периода классического стиля и «эры свинга» (с конца 1930-х гг. до настоящего времени). Первым стилем современного джаза считается боп.

Соул / Soul (от англ. soul — душа). Соул-музыкой в широком смысле иногда называют всю негритянскую музыку, связанную с блюзовой традицией. Под этим понятием подразумевают также стиль вокальной негритянской музыки, возникший после Второй мировой войны на базе ритм-энд-блюза и традиций госпел-сонга. Соул-джаз представляет собой разновидность хард-бопа, развившуюся на основе исполнительского стиля фанки. Для него тоже характерна ориентация на традиции блюза и афро-американского фольклора.

Спиричуэл / Spiritual (от англ. spiritual — духовный). Архаический духовный жанр хорового пения североамериканских негров. Предположительно происходит от одноголосных фольклорных негритянских песен-гимнов, исполнявшихся в респонсорной (вопросно-ответной) манере еще на заре колониальной эпохи, а в XIX в. развившихся в самобытную законченную форму многоголосия под влиянием христианской псалмодии белых переселенцев. Изучение спиричуэла и блюза фольклористами, начавшееся приблизительно в середине XIX в., способствовало пробуждению общественного интереса к негритянской музыке и возникновению многочисленных профессиональных хоров и вокальных ансамблей, исполнявших спиричуэлы. На этой основе сложилась концертная разновидность спиричуэла — задолго до концертных форм блюза и инструментального джаза. В негритянском фольклорном спиричуэле обнаруживаются многие характерные выразительные средства и приемы афро-американской музыки: импровизация, респонсорная техника, офф-бит, лабильное интонирование («блюзовые тоны», швуг-эффекты, офф-питч, дёрти-тоны) и др., сочетающиеся с европейской гармонической основой и заимствованной из христианского гимна мелодией. Как и блюз, спиричуэл считается одним из главных истоков джаза.

Тин Пэн Элли / Tin Pan Alley (англо-амер., букв. улица луженых кастрюль). Уничижительное прозвище комплекса коммерческих издательских фирм США, выпускающих развлекательную музыкальную продукцию.

Ту-бит / Two beat (англ. — два удара, акцента). Тип джазового бита с акцентами на первой и третьей долях четырехдольного метра. Характерен, в частности, для стиля диксиленд.

Уорк-сонг / Work song (англ. — трудовая песня). Тип песни, один из наиболее ранних архаических жанров афро-американского фольклора. Связан с африканскими истоками в большей степени, чем все другие негритянские фольклорные жанры. Отличительной чертой уорк-сонга является присущая ему социальная функция — сопровождение и ритмическая организация трудового процесса.



Эта особенность находит непосредственное выражение в ритмике песни — в ее подчинении ритму работы. Существует множество разновидностей уорк-сонга: исполняемые сольно и в ансамбле, с сопровождением и без него, связанные с различными формами трудовой деятельности, примитивные и более совершенные в музыкальном отношении. В них нашли выражение самые характерные черты негритянской музыки: респонсорная (вопросно-ответная) переключка запевалы и группы, шаут-стиль, дёрти-тоны, хог-интонация, блюзовый лад, офф-бит и др. Впоследствии эти выразительные средства стали типичными для джаза, на развитие которого уорк-сонг оказал огромное влияние (наряду с блюзом, негритянской балладой и спиричуэллом).

Филд-край / Field cry (англ. — полевой выкрик). Жанр архаического сельского негритянского фольклора. Разновидность трудовой песни-переключки, исполнявшейся неграми-рабами на плантациях. То же, что и филд-холлер. См. также *Холлер*.

Хаус-рент-парти / House rent party. Традиционные вечеринки с участием музыкантов, попасть на которые можно было за небольшую плату. Были весьма популярны в негритянской среде во второй половине XIX – начале XX вв. Ранняя форма джем-сейшн, имевшая важное значение для развития фортепианного джаза.

Холер / Holler (от Holloa!) (тип оклика). Архаический афро-американский жанр трудовой песни-переключки. Холлеры, исполнявшиеся во время полевых работ, носят название филд-холлер или филд-край.

«Холодный джаз» — см. *Кул-джаз*.

Хонки-тонк-стиль / Honky tonk style (от англо-амер. honky tonk — сленговое название небольшого кабака). Один из ранних стилей негритянского фортепианного джаза, возникший во второй половине XIX в. в Новом Орлеане и других городах Юга США. То же, что и баррел-хаус-стиль.

Хот / Hot (от англ. hot — горячий, темпераментный). Термин, обычно применяемый по отношению к архаическому и классическому негритянскому джазу, тесно связанному с африканскими истоками и традициями афроамериканского фольклора, отличающемуся высокой экспрессивностью, эмоциональной возбужденностью, главенством ритмической и интонационно-мелодической выразительности над композиционной и гармонической логикой, стремлением к максимальной импровизационной свободе. Данное понятие используется также для обозначения специфического комплекса выразительных средств афро-американской музыки и негритянского джаза (в сфере ритмики, мелодики, интонирования, тембра, гармонии, формы). Отсюда происходят такие широко употребляемые в джазе термины, как хот-тон, хот-интонация, хот-соло, хот-импровизация, хот-инструменты, хот-стиль и т. п. В этом плане хот-джазу противопоставляются европеизированные стилевые формы джазовой музыки, а также некоторые типы коммерческой популярно-развлекательной музыки псевдонегритянского характера.

Чикагский стиль / Chicago style. Занимает промежуточное, переходное положение между классическим новоорлеанским джазом и свингом. Сложился в 1920-е гг. в Чикаго главным образом в практике музицирования белых музыкантов на основе традиций новоорлеанского стиля и диксиленда. Основные особен-



ности: европеизированная манера исполнения, замена коллективной импровизации серией соло в обрамлении аранжированными эпизодами, индивидуализация ведущего мелодического голоса, частичный отказ от традиционной для негритянского джаза респонсорной (вопросно-ответной) техники, преобладание фигурационного варьирования мелодии над сквозной импровизацией, опора на оstinatно повторяемую гармоническую модель (квадрат), акцентирование второй и четвертой доли четырехдольного метра, расширение состава ансамблей. Чикагский стиль способствовал возникновению и развитию биг-бэнда, создал предпосылки для формирования свингового стиля и современного джаза. Не следует смешивать с чикагским новоорлеанско-чикагский стиль (классический джаз, исполнявшийся в Чикаго новоорлеанскими музыкантами и их последователями).

Шаут / Shout (от англ. shout — кричать). Специфический «криковой» стиль пения, характерный для архаической негритянской народной музыки и тесно связанный с африканскими истоками, прежде всего с религиозными культурами и обрядами. Встречается почти во всех разновидностях афро-американского фольклора (шаут-уорк-сонг, шаут-баллада, шаут-блюз, шаут-спиричуэл, ринг-шаут и др.). Широкое применение шаутинг (т. е. исполнение в шаут-стиле) нашел в джазе — как вокальном, так и инструментальном.

Шаффл / Shaffle (с англ. — шаркающая походка). 1) Характерный тип движений в архаических негритянских народных танцах, при котором ноги танцора не отрываются от земли. 2) Тип джазовой ритмики в манере шаффл (Shaffle Beat).

Шоубот / Show boat (от англ. show — представление, boat — лодка, судно). Популярный в США на рубеже XIX–XX вв. вид «плавучего театра»; представления, развлекательные программы и концерты, устраивавшиеся на речных прогулочных пароходах для увеселения пассажиров. В таких представлениях нередко принимали участие негритянские джазовые оркестры (riverboat jazz — джаз речных пароходов).

Ньютон, Ф.

Н94 Джазовая сцена [Текст] / Фрэнсис Ньютон; пер. с англ. Ю. Т. Верменича; [примеч. С. А. Беличенко]. — Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007. — 224 с.: ил. — (Золотая библиотека джаза).

ISBN 5-94087-308-1

Книга представляет исследование института джазовой музыки, написанное известным английским критиком Ф. Ньютоном. Автор детально рассматривает истоки джаза, этапы его становления, организационные составляющие, коммерческое функционирование джаза. Большая часть исследования посвящена истории развития джазовой публики в США и Европе, ее влияния в разные периоды на джазовую музыку.

В отдельных главах автор рассматривает музыкальные и общекультурные достижения джаза; его взаимодействие с другими видами искусств; популярные и классические компоненты джаза; содержащийся в джазе социальный и политический протест.

Книга предназначена для музыкантов, студентов музыкальных вузов, любителей джазовой музыки.

УДК 785.161 (73)

ББК 85.318 (Сое)

Фрэнсис Ньютон

Джазовая сцена

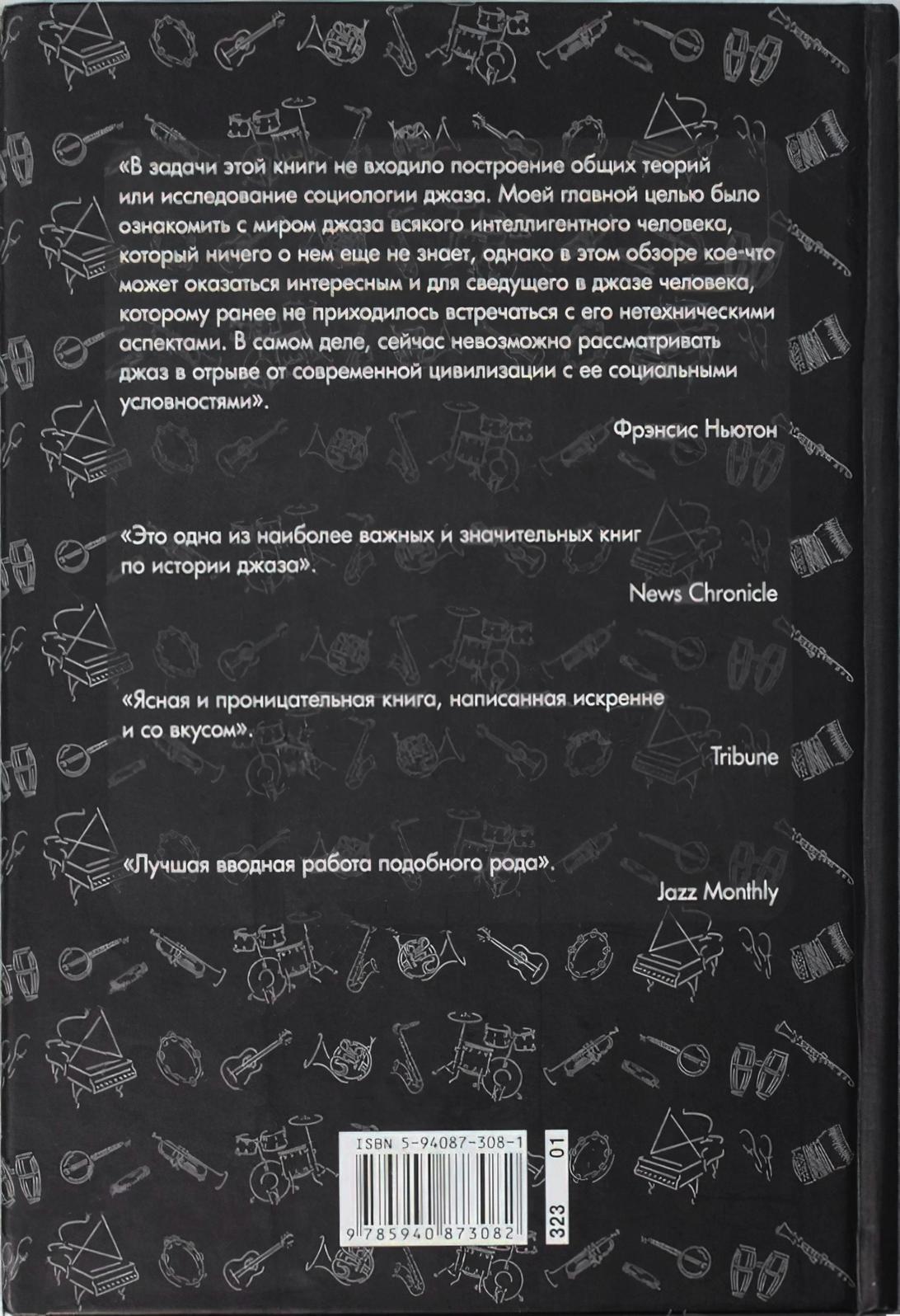
Выпускающий редактор	<i>Т. С. Калинина</i>
Менеджер проекта	<i>И. Р. Русаков</i>
Художественное оформление	<i>П. Р. Пунгин</i>
Компьютерная верстка	<i>Т. В. Соболева</i>
Корректор	<i>Т. Г. Кузнецова</i>

*Соответствует гигиеническим требованиям к книжным изданиям
(сан.-эпид. закл. № 54.НС.05.953.П.013186.12.05 от 26.12.05)*

Подписано в печать 01.12.2006. Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Гарнитура Оффина. Печать офсетная. Усл. печ. л. 14. Уч.-изд. л. 14,3. Тираж 2000 экз. Заказ 8284.

Сибирское университетское издательство
630058, Новосибирск, ул. Русская, 39

ОАО «Советская Сибирь»
630048, Новосибирск, ул. Немировича-Данченко, 104



«В задачи этой книги не входило построение общих теорий или исследование социологии джаза. Моей главной целью было ознакомить с миром джаза всякого интеллигентного человека, который ничего о нем еще не знает, однако в этом обзоре кое-что может оказаться интересным и для сведущего в джазе человека, которому ранее не приходилось встречаться с его нетехническими аспектами. В самом деле, сейчас невозможно рассматривать джаз в отрыве от современной цивилизации с ее социальными условностями».

Фрэнсис Ньютон

«Это одна из наиболее важных и значительных книг по истории джаза».

News Chronicle

«Ясная и пронизательная книга, написанная искренне и со вкусом».

Tribune

«Лучшая вводная работа подобного рода».

Jazz Monthly

ISBN 5-94087-308-1



9 785940 873082

01
323